نشر گفتار

آفاق غزل فارسی

پژوهشی انتقادی در تحول غزل و تغزل از آغاز تا امروز

دکتر داریوش صبور

آفاق غزل فارسی

آفاق غزل فارسی

پژوهشی انتقادی در تحول غزل و تغزل از آغاز تا امروز

دکتر داریوش صبور

نشر گفتار

تهران، ۱۳۷۰

نشر گفتار

تلفن ۴۲۷۷۹۸۶؛ صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۳۳۶۹

آفاق غزل فارسی

دکتر داریوش صبور

عداد ۳۰۰۰ نسخه؛ نوبت چاپ: چاپ دوم با ویرایش و تجدیدنظر و حروفچینی، پائیز ۱۳۷۰

حروفچینی: آزاده؛ لیتوگرافی: فدک؛ چاپ: پیک ایران

تقدیم به مادر بزرگوارم که

«هستی من ز هستی اوست.»

درنگاهی دیگر

آفاق غزل فارسی نخستین بار درسال ۱۳۵۰ چاپ و منتشر شد و پس از اندک زمانی نایاب گردید. این سخن نه از آن روست که به کمال آن اشاره یی داشته باشم، زیرا چنین باوری دربارهٔ هر اثری، از خام‌اندیشی است.

با چنین آگاهی، در پیشگفتار چاپ نخست از دانشمندان و پژوهشگرانِ ارجمند خواسته بودم تا لغزشهای مرا از سرِمهر نادیده نگیرند و بزرگوارانه از راهنمائیهای ارزندهٔ خویش بهره‌ورم سازند تا در نگاهی دیگر و چاپی دیگر درنظر آید و کتاب به مرز کمال نزدیکتر شود.

از آن هنگام دیرزمانی گذشت و دریغ از بخت ناساز، این آرزو هرگز برآورده نشد. تنها دراین مدّت، فرزانگانِ جان آگاه هرچند گاه مرابه تجدید چاپ آن برمی‌انگیختند، ولی نمی‌دانم چه رازی درمیان بود که مرا از چنین کوششی بازمی‌داشت. شاید آن پوچی و خاموشی تأثرانگیزی که برنمامی دلبستگیها، و شورها و شوقها چیره می‌شود و درون آدمی را آرام آرام تسخیر می‌کند مایه شده بود تا آن‌چنان افسرده، از جوشش و پویش بازمانم و از سرِناگزیری براین باور باشم که به بارگاه شکوهمند استغنا دست یافته‌ام.

سرانجام از آنجا که هرآغازی را پایانی است، سحرِ اشتیاق آتشین دمان کارگر افتاد و توفیق خداوندی رفیق. برآن شدم که دست براین کار برم و چون خود به چگونگی چاپ نخست آگاه بودم، نیاز بود با نگرشی دیگر و ویرایشی دوباره آن را برای دومین چاپ آماده کنم.... و کتاب حاضر برآمد چنین کوششی است.

برتری این چاپ برچاپ پیشین، گذشته از حروفچینی و چاپ و صحافی و تجلید، دگرگونیهایی است که درنگاهی دیگر پدید آمده‌است و از دید خوانندگان ارجمند می‌گذرد:

* بااین باور که استفاده کنندگان از کتاب خود به برخی توضیحات که درپانوشتها آمده آگاهند - برای پیشگیری از افزایش حجم آن - از آوردن آنها خودداری شد و به جای آن در فهرست نام کسان - شاید برای نخستین بار - فرهنگواره یی ترتیب داده‌شد تا برای شناخت نسبی نامها بسنده باشد.

* متن کتاب به دقّت بررسی شد و تا جای امکان کوشش براین رفت که

کاستیها صورت کمال پذیرد. به ویژه غزل معاصر به گونهٔ تازه و گسترده‌تری موردبررسی قرار گرفت.

دراینجا ناگزیر باید یادآور شوم که اگر برای نمودن آنچه غزل امروز باید از آن برخوردار باشد، به آوردن نمونه یی چند از غزلسرایان معاصر بسنده شده است نه از آن روست که سروده‌های غزلسرایان دیگر از چنان ویژگیهایی بهره ندارند، که اگر این مجموعه، سفینهٔ غزلهای گزیده بود، جای آن داشت که نمونه‌های بسیاری از غزلهای ناب و شکفتهٔ این روزگار را دربرگیرد. ولی به هیچ روی چنین آهنگی در کار نبوده‌است و به همین دلیل، اگر یکی دو نمونه از غزل شاعرانی که هنوز آثارشان انتشار نیافته، دراین کتاب آمده، باید اعتراف کنم که دراین رهگذر، بندی ذوق و گرایش طبع خویش نیز بوده‌ام.

اکنون که با یاری و توفیق خداوندی کارچاپ و انتشار کتاب سامان می پذیرد، برمن است برای حقگزاری، سپاس فراوان خود را از بُن دندان به تنی چند از یاران و دانشمندان فرزانه که دراین راه یاریم کردند ابراز کنم:

* به نویسندهٔ دانشمند و دوست بزرگوارم آقای نعمت‌الله قاضی، که باشوق‌انگیزیهای پیگیر خود مرا به چنین کوششی دلبسته داشت و به پایمردی وی بامدیر ارجمند نشر گفتار آشنا شوم.

* به دوست فرزانه و پژوهشگر راستین، آقای دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی که به حرمت همنشینی در کلاسهای دورهٔ دکتری دانشکدهٔ ادبیّات از بزرگواریها و همدلیها و مشورتهای کریمانه خویش بهره‌ام بخشید.

* به دوست صاحبنظر و دانش پرورم آقای سیامک عاقلی، مدیر ارجمند نشر گفتار، که به کار چاپ و انتشار، بیش از آنکه از دیدگاه مادی بنگرد به برتری فرهنگ این مرز و بوم می‌اندیشد و با یگانگی از تلاش و کوشش در این راه باز نمی‌نشیند.

* به دوست ارزنده‌ام آقای فرامرز کیارس که درعشق به فرهنگ و امور فرهنگی همواره راستین و کارگشا بوده‌است.

بختشان یار و توفیقشان مددکار باد

دکتر داریوش صبور

شهریور ۱۳۷۰

نشانه‌ها

ص.	صفحه
ج.	جلوس
ف. د.	فرهنگ دهخدا
ف. م.	فرهنگ معین
مقتـ.	مقتول
ر. ک.	رجوع کنید به
د. گ.	درگذشت
م.	میلادی
ق. م.	قبل از میلاد
هـ. ق.	هجری قمری
هـ. ش.	هجری شمسی

فهرست

فصل یکم

اشعار غنایی

فصل دوم

شعر فارسی دری

فصل سوم

غزلهای ملحون

فصل چهارم

غزل به مفهوم «نسیب و تشبیبَ و تغزّل»

فصل پنجم

غزلهای عرفانی

فصل ششم

غزلهای عاشقانه

فصل هفتم

نگاهی به شیوه یی تازه در غزل فارسی

فصل هشتم

بازگشت و رستاخیز ادبی

فصل نهم

غزل معاصر

فصل دهم

بر آمد

فهرستها

به نام خداوند جان و خرد

کزین برتر اندیشه برنگذرد

پیشگفتار[1]

نزدیک به هشت سال پیش، هنگامی که دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی را به پایان بردم، عنوان **غزل در ادبیات فارسی** از سوی گروه مربوط برای پایان‌نامهٔ دکترای من برگزیده شد، بی آنکه به یکی از دوره‌های شعر فارسی محدود شده باشد. وقتی با چنین عنوانی روبه‌رو شدم، از حشمت و گسترش آن هراسیدم، زیرا به خوبی آگاه بودم که به شایستگی از عهدهٔ چنین دشواری برآمدن، در خور توان من نیست. این اندیشه و هراس، توهم نبود، چه هنگامی که دست‌اندر کار نوشتن شدم، عظمت و دشواری آن بیشتر از پیش چهره نمود، زیرا داوری دربارهٔ مسایل ادبی، صرف‌نظر از علم، نیازمند ذوقی سلیم است، نه تنها با مسایل علمی - که معیارهای روشن و شناخته دارد - قابل مقایسه نیست و در این امور بینشها و پسند های گوناگون، کار ارزیابی را دشوار می کند. بررسی غزل به صورت نامحدود، آن هم با مدارک ناچیزی که در دست است، **به سواری بردبار و باره‌یی راهوار و زمانی بسیار نیازمند است.**

یازده قرن ادبیات کهن پارسی دری، از همان روزگارِ نخست که شعر منظوم پاگرفت، با جلوه های غنایی همگام بود، و اصل تحول که حاکم بر زندگی است، یازده قرن تمام، تمدن و فرهنگ پیشینیان را دگرگون کرد و ناگزیر همگام با خود بر تمام مظاهر ادبی به ویژه غزل که آیینه‌دار اندیشه‌ها و عواطف و دنیای درون نیاکان ماست جای جای اثر گذاشت. اکنون پس از یازده قرن که آثار دل‌انگیز و جهانگیری ازشاعران نام‌آور به یادگار مانده‌است، جز گروهی انگشت‌شمار که آن هم در این اواخر به بررسی محققانه برخی آثار ادبی همت گماشته‌اند، کدامین پژوهشگر پرده‌های رنگارنگ سازِ غزل را زیر و بالا کرده است تا در این روزگار از آن بهره‌وری شود و هنگام تحقیق

---

۱. پیشگفتار چاپ اول، انتشارات پدیده، تهران، ۱۳۵۵.

روشنی بخش راه باشد؟

دریغا که باید اعتراف کرد نه تنها رشتهٔ بی کران سیر غزل در مسیر اعصار و قرون و تاریکی‌های وهم‌انگیز، برهم پیچیده و ناپیداست، تعاریفی هم که برای شناخت غزل در دست است یا چنان ناقص است که گذشتهٔ غزل را پیش از قرن ششم هجری دربر نمی گیرد، یا چنان نارساست که به آسانی ناقص آنها را در دفترهای رنگین و پرنیانی غزل فارسی می‌توان یافت. دفترهایی که کمتر با دید ارزیابی از هنر غزلسرایی و سرگذشت غزل بررسی شده و بر حواشی آن رقمی که روشنگر یازده قرن غزل باشد زده نشده است. جز آنکه در چند سال اخیر استاد ارجمند و دانشمند گرانقدر همایی در حواشی دیوان عثمان مختاری ذیل غزل مختصر راهنمایی استادانه‌یی کرده‌اند. تردید نکنیم که دورانهای آشفتهٔ شعر فارسی از نظر تعاریف و تقسیم‌بندی گونه‌های آن با مشکلات زیر روبه‌روست:

۱. آنچه امروز به نام غزل می‌شناسیم اشعاری است با شکل و ابیات معین که سابقهٔ آن از قرن ششم هجری آغاز می‌شود و تعاریف ناقص آن آنچه را از آغاز شعر فارسی تا حدود پایان قرن پنجم هجری به نام غزل نامیده شده دربر نمی گیرد.

۲. تقسیم‌بندی گونه‌های شعر فارسی مانند: قصیده و تغزل و غزل و قطعه و مثنوی و غیره، همچنان که گذشتگان خواسته‌اند بیشتر بر اساس شکل انجام یافته است و در نتیجهٔ بی‌توجهی به تقسیم‌بندی منطقی براساس موضوع، مرز قصاید غنایی و حکمی و خطابی یا دیداکتیک[2] با قصاید حماسی و همچنین غزلیات حکمی و خطابی که مانند آنها را در سروده‌های حافظ و شاعران دورهٔ صفوی بسیار می‌توان یافت با غزلیات عاشقانه یا لیریک[3] ناشناخته مانده است.

۳. نامگذاری شیوه‌های شعر فارسی به خراسانی، عراقی، اصفهانی یا هندی که نگارنده نیز برای اشارهٔ کلی در موارد گوناگون ناگزیر از به کار بردن همین نامهاست، در روزگار ما دست کم نارساست. زیرا با قدری دقت در صورتهای گوناگون شعر فارسی می‌توان دریافت که جز در برخی موارد هر شاعر شیوهٔ ویژهٔ خود را دارد و شیوهٔ فرّخی و منوچهری و عسجدی و همدوره‌های آنان که همه همزمان و به نسبت با وضعی یکسان در سامان خراسان می‌زیستند از یک دست نیست، چنانکه نمونه‌هایی از شیوهٔ اصفهانی را در

2. didactiquie
3. lyrique

آثار رودکی و خاقانی و کمال‌الدّین اسماعیل و حافظ می‌توان یافت، همان گونه که شیوهٔ خراسانی گهگاه در آثار شاعران عراق و اصفهان و شیراز نیز به چشم می‌آید.

٤. محدود ساختن ابیات غزل به ۵ تا ۷ و ۱۰ و ۱۲ و ۱۹ بیت که پژوهنده را در ارزیابی سرگردان می‌کند نیز معیار قابل اعتباری برای شناخت غزل نیست و چه بسا غزلیاتی با ویژگیهای کامل غزل و بیش از ۳۰ تا ٤۰ بیت نیز در شعر فارسی وجود دارد که این معیار را نقض می‌کند و برخی غزلیات مولانا در دیوان شمس نمودار آشکاری از آن می‌تواند باشد.

۵. شناخت قصیده با معیارهای ابیات بیش از غزل و وصف ممدوح یا قصد شاعر از سرودن قصیده نیز از همین موارد است، گویی ممدوح نمی‌تواند معشوق باشد و یا آنکه غزل می‌سراید و عواطف درون خود را در پرده‌های غزل ساز می‌کند قصد و آهنگی ندارد. قطعهٔ «مادرمی» و شعر بلند به مطلع:

ای آنکه غمگنی و سزاواری — وندر نهان سرشک همی باری

از رودکی، پدر شعر فارسی، که سراسر لبریز از لطایف و ظرایف عاطفی است و گذشتگان ما آن را غزل نمی‌شناسند، از این شمار است.

روشن است با چنین دورنمایی از سرگذشت غزل و گسترش پردامنهٔ آن در یازده قرن ادبیات فارسی، به ویژه آنکه در گذشته نیز ارباب فضل گرهی از این مشکل نگشوده و مایه‌های بسنده‌یی در این زمینه به ما نسپرده‌اند، جای آن بود تا در انجام دادن این کار هراسان شوم، اما:

آب دریا را اگر نتوان کشید — هم به قدر تشنگی باید چشید

«ما لایُدْرَکُ کُلُّهُ، لا یُتْرَکُ کُلُّهُ» که بسا وجودی ناقص، انگیزه‌یی باشد تا در آینده به کمال رسد. پس چون بیم گام نهادن به پهنهٔ پر نگار غزل فارسی، که شاید دیگران را نیز از سیر محققانه در آن مانع شده بود، گرهی از این مشکل نمی گشود ناگزیر طرح آغازین پایان‌نامه با راهنمایی استاد ارجمند شادروان دکتر لطف‌علی صورتگر، که خدایش بیامرزاد، ریخته شد و به مراد آن هوشیار صاحب ذوق، کوشش چنان رفت که این طرح با شیوه‌یی نو، و آسوده از روشهای بی‌ثمر گذشته پی‌ریزی گردد و مسیر غزل در ادبیات فارسی، فراسوی مرزهای قرون که در شیوه‌های دیرین اساس کار قرار می‌گرفت، پیگیری شود. پس از چندی آن استاد که به راستی چشمهٔ جوشان ذوق بود، و یادش در روزگاران به خیر باد، درگذشت؛ به پاس عقیدهٔ آن بزرگ شیوهٔ کار پیگیری

شد و پس از پنج سال، پایان‌نامه با رهنمونی استاد دانشمند دکتر خانلری انجام گرفت و پس از بارها بازنگری، به توفیق خداوندی به صورت کتاب و با نام آفاق غزل فارسی چاپ و منتشر می‌شود.

در آغاز این کتاب گفتاری پیرامون هنر شعر و ادبیات محض و چگونگی ادبیات غنایی ایران و کشورهای بزرگ غربی و عربی و سنجش زمانی آنها آمده که شاید برای اهل ادب زاید بنماید ولی از آنجا که کتاب در دسترس همگان قرار می گرفت و برای شناخت غزل و مفاهیم آن، در مقابل تعاریف و مفاهیم نارسایی که برای آن قایل شده‌اند و استناد به آن در بخش‌های دیگر لازم می‌نمود، بر جای ماند تا همگان از آن استفاده کنند. پس از این بخش، بحث غزل یا برجسته‌ترین گونهٔ شعر غنایی آغاز می‌شود و غزل نه بر اساس زمان و قرون معین، بلکه بر پایهٔ موضوعها و مفاهیمی که در دوره‌های مختلف شعر فارسی وجود داشته، در سه اصطلاح و مفهوم بررسی شده است:

۱. غزل به مفهوم اشعار غنایی و ملحون اعم از عاشقانه یا غیر عاشقانه که به تصریح شمس قیس رازی در آغاز شعر پارسی دری به انواع رباعی و دو بیتی اطلاق شده و با شواهد بسیاری که در اشعار آن دوره و حتی دوره‌های بعد در دست است، نام این گونه غزل همراه و مترادف با قول و سرود و ترانه و حراره آمده است.

این گونه غزل که متاسفانه در ادب پارسی کوچکترین نگاهی به آن نشده و در بوتهٔ فراموشی مانده هم به رباعیات یا دو بیتیهای عاشقانه، به اعتبار مفاهیم غنایی آن، و هم به اشعار ملحون غیرعاشقانه، به اعتبار دمساز شدن با موسیقی و نوای چنگ ورود در مجالس بزم، اطلاق می‌شده است و ترانه‌هایی را مانند «بوی جوی مولیان آید همی» که رودکی با نوای چنگ ساز کرد نیز، خلاف نظر نظامی عروضی که تنها به قصد رودکی و بازگرداندن امیر نصر به بخارا توجه داشته است، باید از این دست دانست، و بی‌تردید نظر رودکی از واژهٔ سرود در شعر:

رودکی چنگ بر گرفت و نواخت   باده انداز کو سرود انداخت

بر این گونه اشعار بوده است که در حقیقت، مادر تصانیف موزون عهد صفوی است و مؤلف تذکرهٔ نصرآبادی نیز از آن نام برده است.

۲. غزل به مفهوم اشعار وصفی و شاید عاشقانه که در آغاز قصاید سروده شده و به نام تغزّل یا نسیب و تشبیب شهرت یافته است. این گونه اشعار که از آغاز شعر فارسی در کنار غزلهای نخستین به وجود آمده و باسیری سریع مراحل اوج و کمال خود را تا پایان

قرن پنجم پیموده است بدون تردید از گونه‌های مهم و چشمگیر غزلیات توصیفی باید به‌شمار رود و چه بسا در موارد بسیاری که نموده شده است اطلاق تغزل به آنها تنها به سبب یک بیت حسن تخلص ومدح که در مقطع قرارداد صحیح نمی‌نماید.

۳. **غزل به مفهوم باز شناخته و اصطلاح امروزی** آن که مایهٔ اصلی این کتاب و ادامهٔ غزلهای عاشقانه تا قرن ششم است. این گونه غزل با سنایی از دو راه گام در پهنهٔ کمال نهاد. نخست به صورت غزلهای عرفانی که اوج آن در شعر مولوی و حافظ تجلی کرد و دیگر غزلهای غیرعرفانی که کمال آن در شعر سعدی جلوه نمود و از آن پس با چند چهرهٔ دیگر تا روزگار ما ادامه یافت.

در مسیر بررسی غزل در سه مفهومی که یاد شد، تا جای ممکن علل و اسباب تحول مانند اوضاع سیاسی و اجتماعی و اندیشه‌ها و عواطف و واژه‌ها و اصطلاحات و ترکیبات نموده شده و نفوذ و عبور زبان از مهد شعر فارسی، یعنی ماوراءالنهر و خراسان به نواحی مرکزی و غربی (عراق و آذربایجان) و دیگر سامانهای غزل خیز در نظر آمده و به طور کلی تأثیر این عوامل در اجزای غزل، یا به عبارت دیگر، قالب و محتوا و شیوهٔ تعبیر بررسی شده است. حتی غزل در روزگار ما و پس از تجدد ادبی هم تا مرز غزلواره‌های نیمهٔ دوم قرن چهاردهم از نظر دور نمانده و در پایان نقل و نقد چند نظریه دربارهٔ غزل فارسی آمده و سرانجام داوری نگارنده بر آن افزوده شده است. این کتاب حاصل هشت سال کوشش پیگیر است، در این مدت با آنکه از سترگی و دشواری این مهم آگاه بودم، هیچ گاه از بزرگی مسؤولیتی که بر عهده داشتم غافل نماندم و با نیروی عشق و اعتقاد راه پیمودم. در آثار و احوال هر یک از غزلسرایان و دوران خلاقیت هنری آنان دقیق شده‌ام و علل و اسباب و چگونگی دگرگونی غزل را در هر دوره، با شکیبایی و ژرف‌نگری و حتی دوراندیشی تا مرزهای وسواس سنجیده‌ام. از خرمن دانش استاد ارجمند و علامهٔ بزرگ بدیع‌الزّمان فروزانفر، که دعای رستگاریش همواره بر زبان جاری است و سپاس بی‌کران از نعمت آموختنش همیشه در دل، خوشه‌ها چیده‌ام. در تشخیص اقوال درست تا اندازه‌یی که از دانش و ذوق برخوردار بوده‌ام فرو نگذاشته‌ام، اگر به درستی قولی مؤمن نبوده‌ام آن را تأیید نکرده‌ام و چنانچه به نادرستی آن اعتقاد یافته‌ام، از نقد و یا رد آن با دلایلی که داشته‌ام نهراسیده‌ام. در نقل و ضبط تواریخ نیز سخت کوشیده‌ام تا درست‌ترین را برگزینم. هر جا که لازم آمده در متن و حواشی مآخذ و مراجع عمده را با یاد صفحات و نام مؤلف و نشانه‌های اختصاری آورده‌ام و گفته‌های

دیگران را مشخص کرده‌ام. کوشیده‌ام تا جایی که ممکن است از تکرار مطالب بپرهیزم و تنها در موارد لازم و فقط برای تأیید به تکرار - آن‌هم به مناسبت - دست یازم. هرگز بر آن نبوده‌ام تا در بندها و قواره‌هایی مقیّد شوم که متقدّمان برای غزل بسته‌اند بی آنکه تعریفی جامع و مانع همراه آن سازند. دید خویش را به بینش آنان محدود نکرده‌ام، آنچه از عقاید و داوریهای گذشته آورده‌ام که با معیارهای نقد و پسند این زمان درست تشخیص کرده‌ام و آنچه نه، داوری خویش را بر آن افزوده‌ام. بنابراین اگر در این کتاب تعریضی بر نظامی عروضی و شمس قیس‌رازی و ادوارد براون و شبلی نعمانی، یا دیگر محققان و مؤلفان هست نه به عنوان نمودن سهل‌انگاری آنان یا مخالفت با ایشان است، بلکه عقاید و نظریات من است که در اصالت آنها پس از اندیشهٔ بسیار تردید ندارم، چنان که نسبت به کمال و درستی آنها نیز صاحب ادعایی نیستم؛ زیرا اگر چه با گذشت زمان و طرح مسایل و داوریهای تازه، بارها در روش و عقاید و سلیقهٔ خویش تجدیدنظر کرده‌ام، با این همه بر آنم که دور از لغزشها و کاستیها نیست، و مثال من در این مقوله کسی را ماند که با کشتی شکسته به دریا نشسته و دل بر ساحل مراد بسته و زنهار شنیده تا ترجامه نماند.

اَلْقاهُ فِی‌الْیَمِّ مَکْتوفاً وَقالَ لَهُ   اِیّاکَ اِیّاکَ اَنْ تَبْتَلَّ بِالْماءِ

با ایمان و آگاهی به این حقیقت راستین آرزو دارم عزیزان دانش پرور و بزرگانِ ادب ازانتقادهای سازنده و راهنماییهای منطقی و ذوق سلیم خویش بی‌بهره‌ام نگذارند، باشد تا در آینده توفیق یابم آن را به کمال رسانم. سپاس از آنان که در این راه با شور و شوق و بی‌مزد و منت تا مرزهای توفیق یاریم کردند وآوردن نامشان در این مقام سپاس یاریهایشان را بسنده نیست، اما سراچهٔ دل جاودانه آیینه‌دار مهر آنان خواهد بود.

من این حروف نوشتم چنان که غیر ندانست   تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی

دکتر داریوش صبور

۱. سرآغاز
۲. هنر چیست؟
۳. اقسام هنر
٤. شعر و تعاریف آن
۵. پیوند شعر و موسیقی
٦. انواع شعر
۷. اشعار غنایی
۸. نگاهی به گذشته‌های اشعار غنایی در اروپا
۹. اشعار غنایی در ادبیّات عربی
۱۰. اشعار غنایی در ایران
۱۱. غزل، برجسته‌ترین گونهٔ شعر غنایی فارسی
۱۲. غزل در لغت
۱۳. تعاریف غزل

فصل یکم

اشعار غنایی

۱. سرآغاز

آنچه آدمی را از دیگر موجودات ممتاز می کند عقل و عاطفهٔ اوست که سبب می‌شود خلاف حیوان، آراسته به نیرویی برتر از غریزه با پدیده‌های جهان هستی و رویدادهای زندگی روبرو شود. چنین است که واکنشهای آدمی، آنجا که خارج از نیروی حیوانی و ناخود آگاه باشد، همواره از توان عقلی و عاطفی برخوردار است. بدی و خوبی، غم و شادی، زشتی و زیبایی و آنچه از این دست هست، برای حیوان ودیگر موجودات مفهومی ندارد. ولی عقل آدمی دربرابر پدیده‌های زندگی به کار و داوری می‌ایستد و آنها را درمی‌یابد، و برآورد همین داوریها و واکنشهای عاطفی است که جهان آدمیان را با تمدنهای درخشان آراسته و پیوندهای بشری را از دیر باز استوار داشته است.

برخورداری از عقل و عاطفه، مایه شده تا انسان از آغاز پیدایش تا کنون هرگز نسبت به رویدادهای طبیعت و زندگی بی‌اعتنا نماند و در جهت بهتر زیستن و دستیابی به آسایش و آرامش و آنچه دلخواه اوست گام بردارد. به این ترتیب از تاریخ نخستین نشانه‌های وجود بشر در دفتر هستی تاکنون نمونه‌یی - هر چند ناچیز و اندک - یافت نمی‌شود که نمایشگر خاموشی انسان در برابر رویدادهای پیرامون او باشد. هر چه هست بیانگر این است که آدمی از نخست به نسبت پرورش نیروی عقلی و عاطفی خود برای دریافت آنچه دلخواه و یا مایهٔ آسایش و لذّت اوست تلاش کرده، و از آنچه با پذیرش طبع و خاطر وی ناسازگار بوده دوری جسته است. این حقیقت نمایندهٔ این است که هر چه در پیرامون آدمی یا بر او می گذرد، گذشته از اثر بیولوژیک و فیزیولوژیک و واکنشهای طبیعی و غریزی مربوط به آن، در انسان گونه‌یی‌از تأثر و انفعال، یا به بیان بهتر، هیجان یا اثر روانی پدید می آورد. به طور کلی آنچه با زندگی آدمی در آمیخته و هیجانها و تأثیر پذیریهای وی نمی‌تواند بیرون از آن باشد، از دو عامل بیرون نیست: پدیده‌های مادی و پدیده‌های معنوی.

الف. پدیده‌های مادّی

منظور از پدیده‌های مادی، نمودارهای محسوس طبیعت از شمار زمین، آسمان، سبزه و گل، انسان، حیوان و ستارگان و مانند آن است که ذوق آدمی را به تفاوت می‌انگیزد و داوری انسان در بارهٔ این گونه مظاهر و یا پیوند آنها، به زیبایی یا نازیبایی می‌انجامد.

اگر چه به بیان عارفانه، چون زیبایی مطلق ویژهٔ ذات خداوند یکتا و نقش آفرین یگانه است، تمام پدیده‌های هستی که آفریدهٔ اوست از زیبایی برخوردارند. و از زشتی یا نبودن زیبایی، جز آنجا که در ساختن و پرداختن، دست آدمی در کار باشد اثری نیست. ولی باز به قیاس محدود بشر که در میان این همه زیبایی پرورش یافته و بدان خو گرفته است، گاه گوشه‌هایی از نقش گستردهٔ طبیعت و زاده‌های آن زیباتر و چشمگیرتر چهره می‌نماید و معیارهای ویژه‌یی برای شناخت زیبایی به دست می‌دهد، و آنچه می‌ماند در حالی که از زیبایی بهره دارد، در مقام سنجش با زیباتر از خود نازیبا می‌نماید. به این ترتیب چون طبیعت همواره با یک رشته دگرگونیهای باز شناخته وجود داشته است و با اندیشه و تدبیر در زندگی آدمی وارد نمی‌شود، تنها با زیباییهای خود مایهٔ تأثیر و هیجانهای لذت بخش انسان است.

ب. پدیده‌های معنوی

منظور از پدیده‌های معنوی تأثیر وقایع طبیعی و مسایل و روابط و مناسبات اجتماعی است که در احوال درون آدمی رخ می‌دهد و انسان با چشم اندیشه به آنها می‌نگرد و سرانجام آنها را پسندیده یا ناپسند می‌یابد و خواه و ناخواه از تأثیر آن، هیجانی غم آلود یا شادی آفرین احساس می کند. اگر چه میان زشتی و زیبایی، بدی و خوبی، غم و شادی، آنجا که هر یک به گونهٔ برجستهٔ خود جلوه ننمایند مرز باز شناخته‌یی وجود ندارد و همه ساخته و پرداختهٔ بینشها و عواطف ویژهٔ آدمیان است، ولی باز همینهاست که هیجانها و واکنشهای گونه گون را در انسانها پدید می آورد و به نسبت شدت و ضعف زیبایی، ذوق را به تفاوت می‌انگیزد. راستی آنکه: از بدی و خوبی و غم و شادی نیز می‌توان به زشتی و زیبایی تعبیر کرد، زیرا مگر نه اینکه از نظر طبیعی بدی و غم هیچ گاه زیبا نبوده و خوبی وشادی پیوسته زیبا و دلخواه شناخته شده است؟ اینها همه فرزندان خیر و شرند، آنچه از شر مایه دارد همیشه زشت و ناخواسته، و آنچه از خیر برخاسته، جاودانه پسندیده و زیبا بوده است.

به راستی آن اکسیری که به جهان و زند گی نیرو و تازگی می‌بخشد و لحظه‌های حیات را ارزشمند می کند، آن چاشنی که تلخوار زند گی را با همهٔ ناخوشایندیهایش کام پسند و گوارا می‌سازد و زیبایی را پدید می آورد، هماهنگی و تناسب است.

ارسطو[1] می گوید: «زیبایی در نظم و عظمت است.»[2] توماس آکویینی[3] زیبایی را فرزند نظم می‌داند،[4] و این حقیقتی است که هماهنگی و تناسب به هر صورت جلوه کند زیباست و می‌تواند برای هنرمند زیبایی آفرین باشد. خوی و طبیعت آدمی چنین است که از هماهنگی و تناسب، و فرزند آنها زیبایی، احساس لذت می کند وبه شور و هیجانی دلپذیر می‌پیوندد. ولی شناخت زیبایی در همگان یکسان نیست و هر کس تناسب و هماهنگی را در پدیده‌های طبیعت و رویدادهای زند گی به معیار ویژهٔ خود، که در نتیجهٔ نوع پرورش و تأثیر محیط در او ایجاد شده است، می‌سنجد و زیبایی را به گونه‌یی در می‌یابد.

این معیار ویژه که اندازه‌یاب هماهنگیها و تناسبهاست در هر کس و به هر گونه و نسبت که باشد «ذوق» نام دارد. ذوق است که از گرد آمدن و پیوندهای مناسب و موزون طبیعت بهره می گیرد، در مقابل یک دشت سبز مخمل گونه که شقایقهای آتشین و لاله‌های داغدار را مادرانه در آغوش خود جای داده و به نوازشگری نسیم سپرده است، از نوای آبشار یا زمزمهٔ نوازشگر جوی آب که رقص علفهای خوشبو و نرگسهای شرم آگین را با ترانه‌های سکر آور همراهی می کند انگیخته می‌شود؛ از نوای مرغی که در دل شبهای آرام و خیال‌انگیز، با نام حق، سکوت را تا ژرفای آسمان می‌شکافد، تأثیر می‌پذیرد و به هیجان می آید. این ذوق در برابر رویدادهای زند گی اجتماعی نیز همچنان متأثر می‌شود، لکن خلاف هنگامی که با پدیده‌های محسوس و مظاهر آن روبرو می‌شود، تنها از وجود هماهنگی و تناسب و زیبایی آن به شور و حال نمی آید، بلکه از آنچه با پذیرش طبع آدمی نامتناسب و ناهماهنگ باشد نیز تأثیر می گیرد، همان گونه که از انسانیت و مردمی، رحم و شفقت، راستی و حقیقت، آسایش و آرامش لذت

---

۱. Arestu (حدود ۳۸۴-۳۲۲ ق.م.).

۲. مهدی توحیدی پور، بررسی هنر و ادبیّات، تهران، امیر کبیر، ۱۳۳٤، ص ۱۹.

۳. Tomas Aqwinas، حکیم الهی کاتولیک (۱۲۲۵ - ۱۲۷٤ م.)؛ افکار او که ملهم از فلسفه ارسطوست تومیسم Thomisme خوانده می‌شود.

٤. مهدی توحیدی پور، همان کتاب، ص ۱۷.

می برد، از کژی و نامردمی، بی‌داد و ستمگری، ریا و دو رویی ومانند آنها نیز احساس ناخوشایندی می کند و در برابر هر دو واکنش نشان می‌دهد.

پس آنچه می‌تواند در روح و عاطفهٔ آدمی مؤثر افتد، وجود یا عدم هماهنگی و تناسب و یا زشتی و زیبایی است که جای‌جای در پدیده‌های طبیعت و رویدادهای زندگی چهره می‌نماید و هر کس به معیار ذوق خویش آن‌را در می‌یابد و کم و بیش به هیجان می‌آید. اما این هیجان و واکنش نه تنها در همگان یکسان نیست، بلکه در هر کس به یک اندازه نمی‌پاید، در بیشتر مردم زود گذر و همراه با واکنشهای ناچیز و بی‌ارزش است، ولی در گروه نادری که دارای ذوقی لطیف وهنر آفرین‌اند دیر پای و با جلوه‌های بدیع همراه است، زیرا اینان دقیقترین و پیچیده‌ترین حالات و تأثرات خود را با هنر خویش عرضه می کنند. به قول پژمان بختیاری شاعر معاصر، تفاوت ما با هنرمندان نیز در همین است که آن مدرکات و هیجانها که بین ما به نسبت مشترک است، از دست ما می گریزد ولی در دست آنان اسیر می‌شود. ما نیز زیباییهای طبیعت را که از پرتو فروغ ایزدی مایه گرفته‌اند می‌نگریم و لذت می‌بریم، ما نیز در برابر رویدادهای هماهنگ و ناهماهنگ، با پذیرش طبع خود داوری می کنیم و از آنچه دلخواه یا ناپسند است به هیجان می آییم، اما لذت و هیجان ما چندان نمی‌پاید، آن بارقه که توانایی افروختن جهانی را دارد، در ما خاموش می‌شود، باز ماییم و تاریکی. ولی هنرمند زمان را از دست نمی‌دهد، چراغ احساسات خود را با آتش فروزنده یی که در طبع و ذوق او شعله می کشد می‌افروزد و آن حال و هیجان را شکل می‌بخشد و جاودانه می‌سازد و به این ترتیب، ناگاه ما را در برابر چیزی قرار می‌دهد که بارها آن را دیده و نشناخته بودیم، دریافته و از دست داده بودیم. اینجاست که هنر با همه سترگی و شکوهمندی خود به وجود می آید.

۲. هنر چیست؟

شاید با آنچه تا کنون گذشت چگونگی پدید آمدن هنر تا اندازه‌یی روشن شده باشد. زیبایی‌شناسان گفته‌اند: «بشر قبل از آنکه همه چیز باشد و بعد از آن که بشر باشد هنرمند بوده است زیرا حکومت خیال مقدم بر حکومت عقل وتجربه است.» به این ترتیب می‌توان گفت از آنگاه که نیروی عقلانی و عاطفی بشر رو به شکفتن نهاده و واکنشهای انسانی او در مقابل طبیعت و زندگی نمودار گشته، هنر به وجود آمده‌است، با این تفاوت

که داوری بشر در بارهٔ شناخت آن هنر، به نسبت تمدن و گزینش وی گوناگون بوده است. در گذشته های دور، برآمد واکنشهای آدمی در برابر پدیده های پیرامون وی به هر صورت که بود، هنر نامیده می‌شد. در آن روزگار هنر در پایه های نخستین و فرزند سادهٔ طبیعت بود، ولی امروز برآمد واکنشهای آن‌چنانی آدمی، حتی گسترش و شکفتگی آنها، «صنعت» نامیده می‌شود؛ و بشر، امروز هنر را با ویژگیهای دیگری می‌شناسد. هنر امروز شکل بخشیدن به دقایق افکار و لطایف روحی و عاطفی است. به بیان بهتر باید گفت هنر امروز کوشش به ثمر رسیده‌یی است برای بهتر نمودن احساسات هنرمند، در راه ایجاد زیبایی، تا در کنار عالم واقعی، عالمی دلخواه از دنیای صوَر و احساسات بی‌شایبه خلق شود و همین امتیاز است که «هنر» را از «صنعت» جدا می کند. از این رو رفته‌رفته برای بازشناختن این گونه پدیده های لطیف، واژهٔ ترکیبی «هنرهای زیبا» به وجود آمده است و امروز هنر تنها به آن رشته از واکنشهای شکل گرفتهٔ آدمی گفته می‌شود که از ظرایف و لطایف روحانی او سرچشمه گرفته باشد، ولی در هر حال اندیشهٔ بشر از دیر زمان تاکنون در شناختن و تعبیر هنر به گونه‌یی در کار بوده است.

در اساطیر یونانیان باستان و افسانه‌های آنان که نمودار پیوستگی هر پدیده‌یی به خدایی ویژه است، داستانی دربارهٔ پیدایش هنر وجود دارد. آنان معتقد بودند: پرومته[۵] که نیم خدایی بود، آتش و هنر را از خدایان دزدید و به زمین آورد و به انسان هدیه کرد. از آن پس هنر که ویژهٔ خدایان بود زمینی شد و انسانها آن را گرفتند، خدایان از این گناه پرومته خشمگین شدند و او را بر قلهٔ کوهی به زنجیر کشیدند. در سرودهای مقدس ایرانیان باستان آمده است:

«با سرودهای شناخته شده که از کوشش من است به شما رو کنم ای مزدا،
با دستهای بلند شده، به شما ای اردیبهشت با نماز پارسایان،
و به شما با آنچه از هنر منش نیک است.»[۶]

تاریخ تمدنهای بعدی بشر نیز جای‌جای نمایندهٔ کوشش وی برای بیان مفهوم واقعی هنر و تعریف جامع و مانع آن است. گاستالا[۷] معتقداست: «هنر ساختهٔ دست بشر است»[۸] نیچه

---

۵. Prometheus، رب‌النوع آتش در اساطیر یونان و مظهر نوع انسانی و موحد تمدن بشر. ر.ک.(ف.م.)

۶. یسنا بخش گاتها، فصل ۵، سپند گات.

7. Gastalla

۸. علیقلی وزیری، تاریخ عمومی هنرهای مصور قبل از تاریخ تا اسلام، تهران، انتشارات دانشگاه، ۱۳۳۷، ص (ی)،

فیلسوف نامدار آلمانی، با آنکه تعریف هنر را بسیار پیچیده‌تر از آن می‌داند که در یک جمله بگنجد می گوید: «هنر بیان بلیغ ارزشهای تمام چیزهایی است که مربوط به زندگی است و اجتماعی بودن هنر نیز از همین روست که ارزشهای اجتماع را بیان می کند.»[۹] شیللر شاعر و نمایشنامه‌نویس بزرگ آلمانی هنر را دعوتی به سوی سعادت می‌داند.[۱۰] تولستوی نویسندهٔ بزرگ روسی می گوید: هنر وسیلهٔ سرایت و انتقال عواطف است.»[۱۱] خانم هلن گاردنر[۱۲] در کتاب خود به نام هنر در طول قرون می‌نویسد: «هنر چیست؟ واقعا نمی‌دانیم.»[۱۳] و این بیان نمایندهٔ این است که به راستی مفهوم هنر آنچنان گسترده است که نمایش آن در کلمات محدود و جملات کوتاه به آسانی میسر نیست. بیکن[۱٤] شاید توانسته باشد یکی از جامعترین تعاریف هنر را به دست دهد، وی می گوید: «هنر عبارت از طبیعت است که انسان بر آن اضافه می‌شود.».

بدیهی است با توجه به آنچه در پیش گفته شد در این تعریف منظور از طبیعت پدیده‌های طبیعی و رویدادهایی است که در زندگی زاده‌های طبیعت رخ می‌دهد، و منظور از انسان، آدمی با تمام ویژگیهای وی مانند نیروی خلاقهٔ هنری و میزان تأثیرپذیری و جهان‌بینی، و عواطف و وسیلهٔ بیان هنری اوست. در حقیقت این انسان است که از عوامل پیرامون خویش تأثر می‌پذیرد و تأثرهای خود را با هنر شکل می‌بخشد. علت تجلیات گوناگون هنری نیز همین است که انسانهایی که برای پدید آوردن هنر به طبیعت افزوده می‌شوند دارای عواطف و احساسهای گوناگون، جهان‌بینیهای مختلف و وسایل هنری متفاوت‌اند. به این ترتیب ارزش آدمی در معادلهٔ «طبیعت + انسان = هنر» بس چشمگیرتر است زیرا هنر فقط تجسم و نمایش نیست، بلکه گزارشی از روح هنرمند است که مانند آهنگی زیبا، از زخمه‌یی که بر تار عواطف و احساس او نواخته می‌شود بر می‌خیزد و واکنشهای لطیف روحانی و اندیشه‌های باریک وی را به دل‌انگیزترین شیوه بیان می‌دارد. در حقیقت «هنر لذت و شوری است که عینیت و موضوعیت یافته.»[۱۵] یا به

---

۹. همان کتاب، ص (ک).

۱۰. همان کتاب، ص (ل).

۱۱. مهدی توحیدی پور، همان کتاب، ص ۲۸.

۱۲. Helen Gardner، نویسندهٔ آمریکایی.

۱۳. علینقی وزیری، همان کتاب، ص ۱.

۱٤. Francis Bacon، فیلسوف انگلیسی (۱۵۶۱ - ۱۶۲۶ م).

۱۵. علینقی وزیری، همان کتاب، ص (ی).

گفتهٔ بهتر، کوشش به ثمر رسیده‌یی است که هنرمند با وسیلهٔ هنری خود برای انتقال عواطف و احساسهای خویش به دیگران به کار برده است. به این ترتیب هنرمند وسیله‌یی است میان اندیشه‌های باریک و نازک خیالیهای آدمی و اجتماع، که با یکی از اشکال هنری به شور و اندیشه‌های خود شکل و حال می‌بخشد و آن را برای دیگران که صاحب آن نیستند قابل فهم و درک می‌سازد.

۳. اقسام هنر

هنرشناسان هنرها را به نام قالبهایی مانند نقاشی، مجسّمه‌سازی، موسیقی و از این گونه که نمودار آنها هستند نام گذاری کرده، به نسبت حواسی که آنها را در می‌یابد به دو دسته تقسیم نموده‌اند:

۱. هنرهای دیدنی [۱۶] یا نقشی [۱۷] مانند: نقاشی، مجسّمه‌سازی، رقص، که از راه چشم درک می‌شوند. [۱۸]

۲. هنرهای شنیدنی یا صوتی [۱۹] مانند: موسیقی که از راه گوش درک می‌شوند، و هنر ادبیّات که شامل هر دو است.

نوع دیگری به نام هنرهای دراماتیک [۲۰] نیز بر این دو دسته افزوده‌اند که مانند ادبیات درک آنها از راه چشم و گوش هر دو میسر است و می‌توان آنها را هنرهای دیداری ـ شنیداری نامید. تئاتر و سینما در این دسته از هنرها هستند. به این ترتیب نقاشی، مجسّمه‌سازی، رقص، موسیقی، ادبیات و تئاتر، همه گونه‌ها و شکلهای هنری هستند که هر یک می‌توانند نمایشگر و بیانگر عواطف و احساسهای هنرمندان باشند.

اگر چه داوری پیرامون آثار هنری، دربارهٔ شکل کلی آن انجام می گیرد، ولی اثر هنری از پیوند سه عامل مهم زیر که هر یک در پدید آوردن ارزش کلی آن تأثیر برجسته‌ای دارند به وجود می آید:

اول. موضوع (subject) که مجموعهٔ افکار و واکنشهای عاطفی هنرمند است و در

---

16. optique.

17. plastique.

۱۸. این گونه هنرها را تجسّمی و مصوّر و بصری نیز می‌نامند.

19. phonetique.

20. dramatique.

حقیقت پیام او را در اثر هنری همراه دارد و چون عامل اصلی و انگیزهٔ پدید آمدن هنر است، ارزش واقعی آن را می‌نماید.

دوم. شیوهٔ هنری که به ویژه در هنر ادبیات به (expression) یا روش بیان و ابراز معروف است و عبارت است از روشی که وسیلهٔ هنرمند برای شکل بخشیدن به موضوع و پدید آوردن اثر هنری برگزیده شده است. این روش در حقیقت راهی است میان موضوع و قالب هنری، که با آن اندیشهٔ مجرد به سوی قالب هنری رهنمونی می‌شود، و از آنجا که می‌تواند با لطافت و ظرافت و توانایی و شفافیت خود، اصالت اندیشهٔ مجرد هنرمند را در راه شکل بخشیدن به آن حفظ کند، در مرتبهٔ دوم ارزشمندی قرار دارد. چه بسیار هنرمندانی که یک موضوع هنری را در قالبی مشخص از هنر نموده‌اند، ولی ارزش شیوهٔ هنری آنان، آثارشان را از یکدیگر متمایز ساخته است.

بهترین نمونه و گواه ارزش شیوهٔ هنری، سنجش داستان منظوم و جاودانی خسرو و شیرین یا شیرین و فرهاد است که نخستین بار به دست طبع هنرآفرین و خاطرپذیر استاد گنجه نظامی گنجوی به رشتهٔ نظم درآمد و نزدیک چهار قرن بعد، با زبان شاعر عاشق‌پیشه و دلسوختهٔ کرمان وحشی بافقی برای بار دوم سروده شد و ناتمام ماند و پس از دو قرن دیگر به دست وصال شیرازی به پایان رسید.

ولی ارزش واقعی و هنری بیان و زبان هر یک و برتری نظامی در این زمینه بر اهل نظر پوشیده نیست و روشن است همین دگرگونی و تفاوت میان شیوه‌های تعبیر است که سبکهای گوناگون هنری را به وجود آورده است.

سوم. شکل (forme) یا قالب هنری مانند: نقاشی و مجسمه‌سازی و ادبیات و موسیقی و مانند آن، که هنرمند برای شکل دادن و نمود موضوع هنری و بیان عواطف واحساس های برتر خود برمی گزیند و اهمیت آن به شایستگی و گسترد گی اجزای آن برای نمود هرچه بهتر موضوع بستگی دارد.

باید دانست در برخی از آثار هنری گاه موضوع و گاه شیوهٔ تعبیر و اجزای تشکیل دهندهٔ قالب بر یکدیگر برتری دارند و شناخت امتیاز آنها به روشنی و ساد گی میسر است، ولی گاه در برخی دیگر، آمیختگی این سه عامل چنان است که داوری جداگانه دربارهٔ ارزش هر یک به تنهائی ممکن نیست و همین امتیاز است که هنر واقعی را تا اندازه‌یی از علم جدا می کند و ارزش برتری بیان احساس را بر آثاری که تنها از نظر قالب برجستگی ویژه‌یی دارند و محتوای آنها جز موضوعهای باز شناخته و علمی چیز

دیگری نیست می‌نماید. اکنون از آن روی که سخن پیرامون یکی از گونه‌های هنر ادبیات است برای شناخت بهتر و بیشتر این هنر، باید دانسته شود که به‌طور کلی زبان گفتار در میان تمام اقوام و ملل، قراردادی است که بشر برای بیان افکار و عقاید و اندیشه‌های خود و انتقال آنها به دیگران برگزیده است و چون زبان برای آشکار ساختن مفاهیم و معانی توانایی بیشتری دارد و اجزای آن از عوامل تشکیل دهندهٔ دیگر قالبهای هنری برای شنونده آشناتر و گویاتر است، با آمیختگیهای شیرین و برجسته و گونه‌های برتر خود توانسته است یکی از اشکال ارزندهٔ هنری، یعنی ادبیات را پدید آورد.

در تعریف ادبیات گفته‌اند: «ادبیات فن بیان نیات به وسیلهٔ الفاظ است.»[۲۱] ولی گذشته از آنکه وقتی نام ادبیات بر یک اثر گذاشته شد، اطلاق نام «فن» به جای «هنر» بر آن پسندیده نیست، تعریف بالا نیز برای شناخت هنر ادبیات بسنده نمی‌نماید، زیرا آن گاه باید گفتگوی همهٔ مردم را که با شیوه‌یی عادی و واژه‌هایی عامیانه، ساده‌ترین اندیشه‌های خود را بیان می کنند نیز در شمار ادبیات بدانیم و هر که را زبان گفتار دارد هنرمند بشماریم، حال آنکه ادبیات بیان برجسته‌ترین عواطف و لطیفترین هیجانهای روحی به وسیلهٔ برگزیدن بهترین واژه‌های متناسب و پیوند دلپذیر آنها است. این هنر نیز مانند دیگر هنرها از پیوند همان سه عامل: موضوع و شیوهٔ تعبیر و قالب پدید آمده و با آنکه محور آن براساس ذوق قرار دارد، از آنجا که ناگزیر به وسیلهٔ زبان شکل‌پذیر شده، و زبان ادبی گویای همهٔ مفاهیم تاریخی و علمی و منطقی و از این گونه نیز می‌تواند باشد، به نسبت چگونگی عوامل، به ویژه موضوع و قالب، که همواره با شیوهٔ تعبیر همراه است، به دو گونه تقسیم شده‌است.

الف. ادبّیات عملی یا علمی

در این دسته از ادبیات موضوع هنری، یا آنچه هنرمند خواسته است به دیگران بنماید، از شمار هیجانهای روحانی و لطیف او به دور است. سخن در این گونه ادبیات بر نمایش پایه‌های اخلاقی و حکمی یا گفتگوهای علمی مانند فنون پزشکی و نجوم و منطق و تاریخ و مانند آنها استوار است. در اینجا هنرمند، جهان پیرامون خود را به صورت دلخواه نمی‌نگرد و عوامل و پدیده‌های طبیعت و اجتماع را آنچنان زیبا و دل‌انگیز که خواستهٔ

---

۲۱. لطف علی صورتگر، سخن سنجی، تهران، ابن سینا، ۱۳۳۶، ص ۱۲.

اوست، برتر و افسانه گون بیان نمی کند، بلکه سخن وی نمایشگر رخدادههای گذشته و حقایق و مبانی علمی است و در این گونه از ادبیات ارزش موضوع جدا از ارزش قالب و شیوهٔ تعبیر آشکار است و تناسب و زیبایی قالب، پیوستگی دلنشین کلمات، و برگزیدگی و توان آنها نمی‌تواند در چگونگی و درستی و همچنین ارزش موضوع دگرگونی پدید آورد و یا برجستگی و برتری مفاهیم نمی‌تواند ارزندگی قالب را کم یا بیش از آنچه هست بنماید.

نمودار راستین و نشانهٔ بهتر این گونه ادبیات، آثاری چون تاریخ بیهقی و اخلاق ناصری و مانند آنهاست. این آثار دارای یک رشته وقایع تاریخی و یا یک دسته استدلالهای منطقی در زمینهٔ حکمت و اخلاق است. شاید اکنون این پرسش پیش آید که با تعریفی که از هنر بیان شد، وقتی هنر را نمایشگر هیجانها و احساسهای لطیف و برتر دانستیم، چگونه می توان این گونه ادبیات را که تنها بیانگر مسایل علمی و تاریخی می تواند باشد در شمار هنر بدانیم؟ جواب این است که اجزای تشکیل دهندهٔ قالب هنر ادبیات، یعنی زبان، خلاف اجزای دیگر قالبهای هنری مانند رنگ در نقاشی، و نت در موسیقی که تنها در موارد ویژهٔ خود به کاربرده می‌شوند، در دست استفادهٔ همگان قرار دارد. زبان وسیله‌یی قراردادی است که بشر برای انتقال مفاهیم ذهنی خود به وجود آورده و ناگزیر است هر گاه نیاز به گفتن این معانی داشته باشد از آن سودجویی کند و برای نمودن و بازگویی مبانی علمی و فلسفی و حکمی و تاریخی نیز گزیری از به کار گرفتن سخن نیست، ولی روشن است که این گونه آثار به اعتبار زیبایی لفظ و لطافت و ظرافتی که در گزینش و همبستگی آنها به کار برده می‌شود، در شمار ادبیات قرار گرفته‌اند و شک نیست در مقام ارزیابی هنری، نام «صنعت» بیش از هنر بر آنها برازنده است. و به این ترتیب به آنچه در این زمینه قالب لفظ می گیرد و نوشته می‌شود «ادبیات علمی»[22] نام داده‌اند و شاید نام «ادبیات صنعتی» بر آن برازنده‌تر باشد.

ب. ادبیّات محض

موضوع هنری در این گونه ادبیات، تنها هیجانها و اندیشه‌های لطیف و عواطف و نازک خیالیهای هنرمند است که چون با گویاترین و شایسته‌ترین واژه‌ها بیان می‌شود و اثری

---

۲۲. همان کتاب، ص ٦.

زیبا و شیوا و رسا پدید می آورد، میان ارزش موضوع و اجزای قالب آن مرزی نمی‌توان شناخت. در حقیقت در این گونه ادبیّات، عروسان اندیشه، آن گاه که به شبستان لفظ پای می نهند، لباس شایستهٔ خویش را همراه می آورند و داوری را نسبت به آنچه بیان شده و اجزای قالبی که وسیلهٔ ابلاغ آن گردیده است، مشکل و گاه ناممکن می‌سازند.

نمونهٔ برجستهٔ این گونه ادبیّات، غزلیّات دلنواز و خاطرنشین مولانا و لسان‌الغیب خواجهٔ شیراز است. در آثار جاودانهٔ این سخن‌پردازان که از پر فروغ‌ترین ستارگان آسمان ادب و هنر ادبیّات‌اند، هیچگاه نمی‌توان شایستگی موضوع وقالب را از یکدیگر متمایز ساخت و میان آنچه بیان شده و وسیله یی که برای بیان آن به کار رفته، ارزش جداگانه‌ای بازشناخت. سخن اینان همه جا سرشار از برترین و لطیفترین هیجانها و آسمانیترین اندیشه ها و عواطف است. در گفتار اینان جایی برای مسایل حکمی و فلسفی و منطقی یا اخلاق و پزشکی و نجوم به گونهٔ مجرد و علمی نیست. هر چه هست شور وشوق و لطف و هیجان است و به قول صورتگر «ما را به جایی که از آنجا بتوان مطالب و مباحث خارج از ادبیات را قضاوت نمود راهبر نیست.»[۲۳] و آنچه در حقیقت ادبیات واقعی و هنر ادبی شناخته می‌شود نیز از همین نوع است. صورتگر نوعی از ادبیات را که در آن سخن از جمال و زیبایی کلی و مطلق در پیش است ادبیات نظری خوانده و نوشته است: «ادبیات نظری را می‌توان قسمتی از فلسفه دانست که امروز در گیتی به فن جمال شناسی معروف است.[۲۴] شک نیست این دسته از ادبیات را نیز باید در شمار ادبیات محض دانست که میان موضوع و قالب آن ارزش جداگانه‌یی نمی‌توان شناخت.

به طور کلی سخنی که در شمار ادبیات آید به دو شکل نمود می کند:

اول: سخن منثور که در ترتیب اجزای آن نظم و اوزان کلمات و آهنگ واژه‌ها رعایت نمی‌شود. این نوع در اصطلاح «نثر» نامیده می‌شود و بیشتر برای به وجود آوردن انواع ادبیاتی که معانی و مفاهیم علمی و تاریخی و مانند آن، یعنی ادبیات عملی و علمی را بیان می‌دارد برگزیده شده است.

دوم: ادبیات منظوم که اجزای آن با رعایت اوزان کلمات و ترتیبی آهنگین همبستگی یافته‌اند و در اصطلاح «شعر» نامیده می‌شود. این نوع ادبیات بیشتر برای بازگو کردن عواطف و احساسهای برتر هنرمندان به کار می آید و اگر چه گهگاه در میان قطعات

---

۲۳. همان کتاب، ص ۱۸.

۲۴. همان کتاب، ص ۸.

منظوم و سخنان موزون، به بیان مفاهیم علمی و عملی که از شمار «ادبیات محض» نیستند بر می خوریم، ولی همچنان که پیشینیان نام «نظم» به این گونه سخنان داده‌اند، شعر را تنها باید نمایشگر و بیان آهنگین عواطف لطیف و روحانی به شمار آورد.

٤. شعر و تعاریف آن

ابو عبدالله قاسم‌بن‌سلام بغدادی که از پیشوایان نحو و لغت بوده است نام گذاری کلام موزون را به شعر به یعقوب‌بن‌عامر‌بن ــ شامخ‌بن‌ارفخشد ــ سام‌بن‌نوح نسبت می‌دهد، که چون بی‌واسطهٔ تعلیم و تعلّم وی را به کلام موزون شعور افتاد، آن کلام را شعر خواندند.[۲۵] صاحب قاموس اللّغة[۲۶] گوید: «اطلاق شعر بر اقوال منظوم به سبب شرف وزن و قافیهٔ آن‌است.»[۲۷]

ابوتراب رازانی نوشته است: «لغت شعر را برخی به‌واسطهٔ دقتی که در آن به کار می‌رود از شَعر[۲۸] گرفته‌اند».

جامی می گوید:

شعـر شَعـر خیـال بـافتـن است بهـر ایـن شعـر موشکـافتـن است

و در جای دیگر می‌نویسد: «شعر در لغت به معنی «فهم» و در اصطلاح منطقی آنچه خیال‌انگیز است. و در عرف ادیبان کلامی است که مخیّل و موزون و مقفّی باشد.»[۲۹]

ابوعلی سینا در کتاب شفا شعر را چنین تعریف می کند: «اَلشِّعْرُ کَلامٌ مُخَیِّلٌ مِنْ اَقْوالٍ ذَواتِ ایقاعاتٍ مُتَّفِقَةٍ و مُتَساوِیَةٍ مُکَرَّرَةٍ، علی اوزانٍ مُتَشابِهَةِالخَواتیم.[۳۰]

صاحب المعجم می‌نویسد:

«بدانک شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی به حدس صائب و اندیشه و استدلال راست، و از روی اصطلاح سخنی است اندیشیده، مرتب،

---

۲۵. شمس قیس رازی، المُعجَم فی معاییر الاَشعارِ العَجَم، مقابله و تصحیح مدرّس رضوی، انتشارات دانشگاه. ص. ۱۹٦ و ۱۹۷.

۲٦. مجدالدّین محمّدبن یعقوب شیرازی فیروزآبادی (۷۱۹ - ۸۱۷ هـ. ق.)

۲۷. ابوتراب رازانی، شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیّات فارسی، تهران، انتشارات ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ، ۱۳٤۲، ص ۱۰.

۲۸. شَعر: مو.

۲۹. ابوتراب رازانی، همان جا.

۳۰. همان جا.

معنوی، موزون متکرّر، متساوی، حروف آخرین آن به یکدیگر مانند، و در این حد گفتند سخن مرتب معنوی، تا فرق باشد میان نظم و نثر مرتب معنوی، و گفتند متکرّر، تا فرق باشد میان بیتی تمام و مصاریع مختلف هر یک بر وزن دیگر، و گفتند حروف آخرین آن به یکدیگر مانند، تا فرق بود میان مقفّی و غیر مقفّی کی سخن بی‌قافیت را شعر، نشمرند اگر چه موزون افتد.»[۳۱]

نظامی عروضی سمرقندی صاحب کتاب چهار مقاله شعر را بدون توجه به چگونگی هنری آن از شمار صنایع دانسته و می‌نویسد:

«شاعری صناعتی است که شاعر بدان اتّساق مقدّمات موهمه کند و التئام قیاسات منتجّه بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد، و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند، و به ایهام، قوتهای غضبانی و شهوانی را برانگیزد، تا بدان ایهام طباع را انقباضی و انبساطی بود و امور عظام را در نظام عالم سبب شود.»[۳۲]

شاید بتوان بهترین تعاریف شعر را در نوشته‌های خواجه نصیرالدّین طوسی پژوهشگر و دانشمند بزرگ قرن هفتم هجری یافت. وی در آغاز رسالهٔ معیارالاشعار می‌نویسد:

«شعر به نزدیک منطقیان کلام مخیّل موزون باشد. و در عرف جمهور کلام موزون مقفّی. اما کلام لفظی باشد مؤلف از حروف، که بر حسب وضع، بر معانی مقصود دال باشد. و شعر بی‌الفاظ تصور نتوان کرد و اگر کسی به تکلّف، فعلی غیر ملفوظ را مانند حرکتی به دست یا به چشم، مثلا جزوی از اجزای شعری گرداند، حکم آن فعل حکم‌الفاظ باشد، از آن جهت که مشتمل باشد بر حدوث صوتی یا خیال صوتی دال بر مرادی، و همچنین الفاظ مهمل بی‌معنی را اگر مستجمع وزن و قافیه باشد از قبیل شعر شمرند و هذیانات اهل جنون و هزل که بر الفاظ مهمل مشتمل باشد و در نظم ایراد کنند حکم‌الفاظ معنی‌دار باشد، آن جهت که مراد ایشان به حسب قصد ایشان از آن الفاظ حاصل آید. پس کلام، شعر و غیر شعر به جای جنس

---

۳۱. المعجم، ص ۱۹۶.

۳۲. چهار مقاله، نظامی عروضی، به کوشش محمّد معین، تهران، ۱۳۳۴. ص ۴۲.

است. و اما تخیّل تأثیر سخن باشد در نفس بر وجهی از وجوه، مانند بسط و قبض، و شبهه نیست که غرض از شعر تخیّل است تا حصول آن در نفس مبداء صدور فعلی آزاد، مانند اقدام بر کاری یا امتناع از آن یا مبداءِ حدوث هیاتی شود در او، مانند رضا یا سخط و یا نوعی از لذت که مطلوب باشد، الاآن که تخییل را حکمای یونان از اسباب ماهیت شعر شمرده‌اند و شعرای عرب و عجم از اسباب حدوث او می‌شمرند، پس به قول یونانیان از فصول شعر باشد و قبول این جماعت از اعراض وبه مثابتِ غایت است.

اما وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد که آن‌را در این موضوع ذوق خوانند و موضوع آن حرکات و سکنات. اگر حروف باشد آن را شعر خوانند و الا آن‌را ایقاع[۳۳] خوانند. چنانکه فطرت را در ادراک آن هیأت مدخلی عظیم است و به این سبب بعضی مردم در هر یکی از شعر با ایقاع به حسب فطرت صاحب ذوق باشند و بعضی نباشند و از صنعت دویم بعضی را امکان تحصیل آن باشد به اکتساب و بعضی را نبود. عادت را در آن باب مدخلی تمام است. و به این سبب اوزان اشعار و ایقاعات مستعمل به حسب اختلاف امم مختلف است. و وزن اگر چه از اسباب تخیّل است و هر موزونی را به وجهی از وجوه مخیّل باشد و اگر چه هر مخیّلی موزون باشد، اما اعتبار تخییل دیگرست و اعتبار وزن از آن جهت که وزن است دیگر، و از آن جهت که اقتضاءِ تخییل کند دیگر، و به اتفاق وزن از فصول ذاتی شعر است الا آنکه هیأتها باشد که تناسب آن تام نباشد، نزدیک باشد به تام مانند اوزان (خسروانی) ها... و شاید بعضی امم آن‌را به سبب مشابهت از اوزان شعر شمرند و بعضی به سبب عدم تناسب حقیقی نشمرند. پس از این جهت در او اعتبار وزن باشد که خلاف افتد.»[۳۴]

این بود شرحی که محقق طوسی دربارهٔ شعر و چگونگی آن در معیار الاشعار خویش آورده است. و از آنجا که در بخش‌های آینده مطالبی خواهد آمد که شناخت کامل مفهوم شعر را ایجاب می کند، برای بررسی بیشتر نظریات خواجه طوسی که تاکنون نیز

۳۳. بحورالالحان، فرصت شیرازی، به کوشش علی زرین‌قلم، تهران، انتشارات فروغی، ۱۳۳۹ هـ. ق. ص ۹.
۳۴. معیارالاشعار، ص ۲.

اعتبار واقعی خود را از دست نداده است به عقایدی که وی در فصل اول از مقالهٔ نهم کتاب اساس‌الاقتباس[۳۵] در زمینهٔ شعر آورده است نیز اشاره می‌شود. وی می‌نویسد: «صناعت شاعری ملکه‌یی باشد که با حصول آن، بر ایقاع تخیّلاتی که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد بر وجه مطلوب قادر باشد.» به عقیدهٔ وی، شعر در پیش قدما یا در عرف منطقی کلام مخیّل است و در نزد متأخران کلام موزون و مقفی. به این ترتیب که منطقیون کلام مخیّل را اگر چه موزون نباشد شعر دانسته‌اند ولی برخی دیگر هر سخن موزون و مقفّی راه خواه برهانی، خطابی، حقیقی یا کذب باشد شعر شمرده‌اند و سخنان خالی از وزن و قافیه را هر چند مخیّل باشد در شمار شعر نیاورده‌اند.

با توجه به‌این موضوع خواجهٔ طوسی از قول محققان متأخران، تعریف دیگری را که شامل هر دو وجه است بیان می کند و می‌نویسد:

«گویند شعر کلامی است مخیّل، مؤلف از اقوالی موزون و متساوی و مقفّی.»

مراد از موزون به نظر خواجه صورت حقیقی[۳۶] ان است یعنی:

«قولی که حروف ملفوظ او را به حسب حرکات و سکنات عددی ایقاعی باشد». و مراد از «تساوی».«آن بود که ارکان قول که آن را عروضیان افاعیل خوانند در همه اقوال متشابه بود و به عدد متساوی، چه اگر متشابه نبود بحر مختلف شود و اگر به عدد متساوی نبود ضرب مختلف شود.» و مراد از «مقفّی» آن است «که خواتیم اقوال متشابه باشد بر وجهی که مصطلح بود.»

با این حال خواجهٔ‌روشن‌بین، چون عوارض قرار دادی را با گذشت زمان دگرگونی می‌پذیرد و «هر چه در روزگاری یا نزدیک قومی مقبول است در روزگار دیگر و نزدیک قومی دیگر می‌رود و منسوخ است،» شرط اصلی شعر را آن چنانکه باید اصل مخیّل بودن سخن می‌داند و می گوید:

«اصل تخیّل که منطقی را نظر بر آن است همیشه معتبر باشد، و اگر چه طریق، استعمال بگردد و این صناعت «شعر» باحث از آن است و بالغرض از دیگر احوال شعر، پس مادهٔ شعر سخن است. و صورتش به نزدیک متأخران وزن و قافیه و به نزدیک منطقیان تخیّل».

---

۳۵. چنین به نظر می‌رسد که این مقاله ترجمه‌یی باشد از رسالهٔ پوئتیک ارسطو که با دید ویژهٔ محقّق طوسی تفسیر و توجیه شده‌است.

۳۶. خواجه برای وزن، صورت مجازی نیز قائل شده‌است و آن وزنی است که در اشعار هجایی احساس می‌شود.

و اما به نظر وی «مخیّل» کلامی است که ناخودآگاه و بدون دیدار، و بدون اینکه نیاز به تصدیق داشته و یا نداشته باشد در شنونده ایجاد انفعال و دگرگونی نماید و او را غمگین یا شادمانه کند.

چنان که مشاهده می‌شود، خواجه با تثبیت اعتبار جاودانیِ مخیّل بودن کلام در شعر، بدون توجه ویژه به دیگر مشخّصات، ارزش واقعی شعر را در بیانگری احساسات و عواطف برتر روحانی و هیجانهای ارزشمندی می‌داند که بتواند با ایجاد شورو جذبه در خواننده، وی را غمگین یا شادمانه سازد و چنان که گفته شد این همان برتری است که در ادبیات محض نسبت به ادبیات عملی یا علمی وجود دارد.

نگاهی به گذشته‌های دورتر نشان می‌دهد که چنین ارزیابی دیر زمانی پیش از خواجه نیز وجود داشته است. ارسطو شاید نخستین کسی باشد که در این باره به روشنگری پرداخته و می‌نویسد:

> «عامهٔ مردم را عادت بر این جاری است که بین شعر و کلام موزون حکم به اتحاد و ارتباط می کنند و بدین ملاحظه بعضی گویندگان را مرثیه پرداز و بعضی را حماسه‌سرا نام می‌نهند. اما لفظ شاعر را بر همه اطلاق می کنند. لیکن آنها را نه از بابت موضوع و ماهیت کارشان شاعر می‌خوانند، بلکه فقط از بابت وزنی که در سخنان خویش به کار می‌برند. چنان که اگر کسی هم مطلبی از مقولهٔ علم طب یا حکمت طبیعی را به سخن موزون ادا کند بر سبیل عادت او را نیز شاعر می‌خوانند در صورتی که بین سخن هومر[۳۷] و امپدوکل[۳۸] جز در وزن هیچ شباهت نیست و از این رو صواب آن است که از این دو یکی را، که هومر باشد. شاعر بخوانیم و آن دیگر را حکیم طبیعی بخوانیم اولیتر است.»[۳۹]

توجه به گذشته نشان می‌دهد که اعراب نیز به مخیّل بودن سخن و تفاوت میان آنچه باید شعر یا نظم نامیده شود، یا حالت شاعرانه و کلام مخیّل در سخن منظوم متوجه بوده‌اند.

---

۳۷. Homer شاعر و حماسه‌سرای یونانی. حدود قرن نهم پیش از میلاد. صاحب دو اثر بزرگ ایلیاد و اودیسه. دوران زندگی وی را قرن هفتم قبل از میلاد نیز نوشته‌اند.

۳۸. Empedocle حکیم یونانی (حدود ۴۹۳ - ۴۳۳ ق.م).

۳۹. ارسطو، فن شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۷، ص ۱۹.

گویند وقتی طفل حسّان بن ثابت[۴۰] را زنبوری گزید و او با حال گریه نزد پدر آمد و گفت جانوری مرا گزیده است. حسّان از نام آن جانور سؤال کرد و طفل در جواب عاجز ماند. حسّان پرسید: «شکل آن جانور چه بود؟» گفت: «کَأَنَّهُ مُلْتَفٌّ بِبُرْدَی حَبَرَه»[۴۱] حسّان وقتی این را شنید بر فور از جا جست و شادمانگی نمود و گفت «وَاللهِ صارَبُنَی الشّاعِرُ.»[۴۲] [کذا] به‌طوری که مشاهده می‌شود هیچ گونه وزنی در «کَأَنَّهُ مُلْتَفٌّ بِبُرْدَی حَبَرَه» وجود ندارد و مراد حسّان تشبیه شاعرانه‌یی بوده که از تخیل طفل، ناخود آگاهانه بیان شده است.

مُل می‌نویسد:

«بعضی از مدرکات انسانی طوری است که تماس و ارتباطی با تمایل و احساسات ما ندارد، مثلاً اگر ما یکی از مسایل اقلیدس را حل کنیم، از این راه در قلب ما حال تأثر و هیجان و جوش یا الم و رنجی پیدا نمی‌شود. بر خلاف اگر مصیبتی را که بر کسی وارد شده است در الفاظ حزن انگیزی برای ما نقل کنند، از ادراک صورت واقعه، اثری در قلب ما پیدا می‌شود که آن را جذبات و احساسات نامند و چیزهایی را که این احساسات را بر می‌انگیزد شعر و شاعری باید نام نهاد.»[۴۳]

«سخنی که از انسان تراوش می‌شود، گاهی غرض از آن تحت تأثیر قرار دادن دیگران است مانند وعظ و خطابه، و گاهی غرض حدیث نفس است، گویی شخص با خود سخن می گوید، و این دومی شعر است. بنابراین شعر سخنی است بر انگیزندهٔ احساسات که در آن شخص دیگری مخاطب نیست بلکه خود گوینده طرف خطاب است.»

اگر چه در تعبیر بالا کوشش شده است چگونگی کلام مخیّل و برانگیزندهٔ عواطف چنان که باید بیان شود، ولی در بخش آخر این سخن جای تأمل است زیرا خطاب در بسیاری از اشعار لطیف و محض با خود گوینده نیست و سخنی را که نمایشگر عواطف و احساسات ویژهٔ گوینده باشد و همان شور و حال را در شنونده و خواننده، اگرچه مخاطب باشد، ایجاد نماید نیز می‌توان شعر به شمار آورد.

---

۴۰. حسّان بن ثابت، ملقّب به شاعرالنّبی (۵۶۳ - ۶۷۴ م.). نخستین کسی که شعر دینی را در اسلام نظم کرد.

۴۱. «چنان بود که گویی در چادرهای مخططی پیچیده شده است.»

۴۲. «سوگند به خدا که پسرم شاعر شد.»

۴۳. شبلی نعمانی، شعرُ العَجَم، ترجمهٔ محمّد تقی فخر داعی گیلانی، تهران، ابن سینا، ۱۳۴۶، ص ۱۲.

به طور کلی چنان که مشاهده می‌شود توجه به اعتبار و شناخت و ارزش واقعی موضوع شعر در سخن منظوم و همچنین مخیّل بودن آن، از زمان ارسطو تا عهد نظامی عروضی و شمس قیس رازی و خواجه نصیر الدین طوسی و شبلی نعمانی گاه به گاه و در زمانهای گوناگون پیگیر بوده است.

در قرن نوزدهم نیز اندیشهٔ آدمی به شناخت و ارزیابی پدیده‌های کمّی و مادّی یا عینی[۴۴] و کیفی و نفسی یا ذهنی[۴۵] همت گماشت. نتیجه اینکه واکنش آدمی نسبت به آنچه در پیرامون وی وجود دارد یا رخ می‌دهد از دو گونه بیرون نیست. یا برای نمود آنها به توصیف و نمایش بی کم و کاست آنچه به چشم می‌بیند یا می‌فهمد می‌پردازد و از ترکیب مواد و آب و رنگ و دیگر ویژگیهای موضوع که صورت خارجی آن را پدید می آورند پا بیرون نمی گذارد و به این ترتیب تنها به یک جهان بینی ظاهری و صوَر خارجی پیرامون خود و رویدادهای مربوط به آن می‌نگرد، یا اینکه بدون توصیف این گونه مسایل، تنها به نمود و بیان حال و هیجانی که در اثر روبرو شدن با آنها دست می‌دهد می‌پردازد و در این صورت با این درون نگری و نهان بینی ژرف، اندیشه‌ها و عواطف بر انگیختهٔ خویش را نشان می‌دهد.

شاید بر همین اساس است که کانت[۴۶] می گوید: «شعر ظواهر اشیاء را با خواسته‌های روح منطبق می‌سازد و مایهٔ گشایش خاطر و صفای ذهن می‌گردد.» بندتو کروچه[۴۷] گفته است: «آن طبیعتی که شعر و مطلق ادبیّات در باب آن سخن گستری می کند، طبیعت یا جهانی است که ما با ولع و عشقی هر چه تمامتر آرزومند آنیم و در عالم تصور شاعر چنین جهانی را که خواسته‌ایم پیدا می کنیم.»[۴۸]

بدیهی است در گونهٔ نخست که اثر ادبی نمایشگر جهان خارج است، سهم طبیعت در آن بیشتر از سهم انسان است و در صورت دوم که نمود حال درون و هیجانهای عاطفی آدمی است، سهم انسان بیش از طبیعت است. به این ترتیب برتری گونهٔ دوم بر اول بسیار آشکار است زیرا بیان وقایع خارجی پیوستگی مستقیمی با ما ندارد و جز تأثیری که تنها

---

44. Objectif.
45. Subjectif.

۴۶. Kant فیلسوف آلمانی (۱۷۲۴ - ۱۸۰۴ م.).
۴۷. Bendetto Croce فیلسوف ایتالیایی (۱۸۶۶ - ۱۹۵۲ م.).
۴۸. لطف‌علی صورتگر، سخن‌سنجی، ص ۱۵۱.

از تجسم آن پدیده با طبیعت بر می آید، شور و جذبهٔ دیگری ایجاد نمی کند، ولی آن که از بر آمدن خورشید و سیر آن به سوی مغرب، به اندیشهٔ ناپایداری جهان و دگر گونی دور زمانه ره می برد، به یاد معشوق می‌افتد و نغمه ساز می‌دارد، ما را با هیجانی که شاید دیر گاهی در روحمان خفته باشد آشنا می کند و آن شور و هیجان را به نسبت هنر خویش در ما نیز پدید می آورد. به این ترتیب سخن مخیّل به بیان ظاهر نمی‌پردازد، بلکه نمایشگر شور و حالی است که در برابر مسایل، از خواستگاه احساس و عاطفهٔ آدمی آغاز می گیرد و جهان را نه آن چنان که هست، بلکه آن چنان که آدمی احساس یا آرزو می کند نشان می‌دهد.

شاید برای بیان بهتر موضوع و نمودن چگونگی شعر واقعی نقل چند بیت از پژمان بختیاری بی مناسب نباشد:

شعر خوش آن‌نیست که‌بر داریش — خوانی و دریابی و بگذاریش
شعر خوش آن است که راهت زند — پنجه به دامان نگاهت زند
پویه دهد مرکب اندیشه را — جلوه دهد رنج سخن پیشه را[۴۹]

و باز برای نیک انجامی این گفتار شایسته است به نقل یکی از اشعار محمد حسین شهریار در این مورد مبادرت شود:

شعر فکر ظریف را گویند — نظم نغز و لطیف را گویند
شعر نظمی بود به سحر حلال — که کند اهل ذوق حال به حال
شعر نظم بلند فردوسی است — راست گوئی ترانهٔ قدسی است
هر چه‌زان‌دیده‌برخورد شعر است — هر چه اندوه دل برد شعر است
هر کجا بوی و جدو حالی هست — هر چه را جلوه و جمالی هست
هر چه آزاده، دل بدو بندد — و آنچه ذوق سلیم بپسندد
غضب شیر و غمزه‌های غزال — خشم دریا و لطف آب زلال
حال ابهام جنگل انبوه — قهر طوفان و سهمگینی کوه
نزهت سبزه و تبسم گل — سرو ناز و ترانهٔ بلبل
آه مظلوم و نالهٔ شبگیر — سرکشی جوان و صحبت پیر
جوشش چشمه سار و سایهٔ بید — تیغ کوه و دمیدن خورشید

---

۴۹. دکتر داریوش صبور، نقل از صدف (تذکرهٔ سخنوران روز)، تهران، ابن سینا، ۱۳۴٤، ص ۲۸.

سر سودایی جهانگردان — روح جانبازی جوانمردان
سینهٔ کبک و بال سبزه قبا — غزل شهریار و ساز صبا
رنگ و روی بهار و حسن خزان — برگ ریز خزان و باد وزان
این همه، شعر و دفتر و غزل است — ابدی کارنامهٔ ازل است
شعر آمیخته است با دل و جان — شیر و شکر بود به کام جهان

۵. پیوند شعر و موسیقی

سخن پیرامون همبستگی شعر و موسیقی تازگی ندارد. از دیر زمان، و از آن گاه که آدمی به چگونگی شعر پی برد، پیوندی استوار میان این دو احساس نمود. زیرا لذت خواهی در فطرت آدمی است و کشش به سوی هماهنگی و تناسب از آغاز پیدایی انسان با او بوده است و موسیقی نیز جز پیوند متناسب الحان و آهنگها چیز دیگر نیست. چنان که گفته شد همهٔ هنرهای زیبا از همبستگی متناسب میان اجزای پدید آورندهٔ آنها برخوردارند ولی از آنجا که آهنگ شعر هماهنگی واژه‌ها و الفاظ است و موسیقی هماهنگی الحان و آهنگ‌ها، و مایهٔ نخستین در هر دو، امواج صوتی است، از گذشته‌های دور تا کنون پیوندی استوار و ناگسستنی میان این دو وجود داشته است.

در حقیقت هنر شعر، بیان اندیشه‌های متعالی و مجرّد، و خلق زیبایی با کلمات است، و هنر موسیقی نمود هیجانهای درون و پدید آوردن زیبایی به وسیلهٔ اصوات. پیوند میان صوت و کلمه انکار ناپذیر است زیرا از نظر زبانشناسی و فیزیک مایهٔ نخستین کلمه نیز صوت است که پس از گذشتن از تارآواهای صوتی، به وسیلهٔ مقاطع مخارج حروف شکل می‌پذیرد و با ترکیب ویژهٔ خود، واژه‌های گوناگون را پدید می‌آورد. از اینجاست که پیوند استوار میان نغمه با ترانه و سرود و چکامه با الحان موسیقی به وجود آمده است.

دانشمندان فن برآنند که چون در آغاز، صوت و سپس گفتار پیش از هر چیز مورد استفادهٔ آدمی بوده و انسان نخستین نیز نیازمندیهای ابتدایی خود را به وسیلهٔ اصوات مقطّع بیان می‌داشته است و هنوز هم برخی از قبایل ابتدایی، عواطف و مفاهیم ذهنی خود را با صداهای موزون به یک دیگر می‌فهمانند، می‌توانِ هنر موسیقی و شعر را از هنرهای نخستین انسان شمرد.

تاریخ گذشتهٔ بشر نشان می‌دهد که آدمی از دیر زمان، حتّی آن گاه که زبان سخن گفتن را برای بیان مفاهیم ذهنی خود به یکدیگر پدید نیاورده بود، گهگاه با خویشتن

زمزمه یی داشته است و آن گاه که زبان گفتار به وجود آمد زمزمهٔ خویش را با بیان روشن مفاهیم ذهنی خود توام ساخت، چنانکه هنوز نیز ساربانان و چوپانان ما در دل دشتها و کوهها زمزمه های بی آلایش خود را با نوای کلمات ساده و دلنشین می آمیزند و بی آنکه به اصطلاح امروز شعری بخوانند، پیوند میان موسیقی الحان و الفاظ را ثابت می کنند.

مسألهٔ آمیزش طبیعی شعر و موسیقی در مراحل نخستین ویژهٔ هیچ ملتی نیست. و پیوستگی این دو هنر آن چنان است که شاید نتوان یکی را بر دیگری مقدّم دانست.[۵۰] دکتر طٰه حسین می نویسد: «بهتر و درستتر این است که بگوییم این دو در آغاز با هم بودند و سپس از یک دیگر جدا شدند.»[۵۱]

ارسطو برخلاف آنکه نقاشی را تقلید از طبیعت می‌داند و می گوید:

«تقلید از طبیعت و عوامل آن، که خود نماینده‌یی از صوَر کلی هستند بی‌فایده و بیهوده است.»

دربارهٔ شعر چنین عقیده‌یی ندارد و می گوید:

«شعر به موسیقی و رقص شبیه است و این تشبیه بسیار مهم است زیرا نقاشی فوراً تقلید کامل و طوطی‌وار را به ذهن می‌آورد، در صورتی که رقص و موسیقی این تصور را از میان می‌برد و دلیل آن هم این است که هرگز نمی‌توان برای یک ترانه یا یک آهنگ موسیقی، نمونهٔ اصلی و طبیعی یافت و هرچند رقص نمایندهٔ شهوات و حرکات طبیعی انسان است که به آهنگ درآمده و لطیف گشته است، باز نمی‌توان برای آن در میان حرکات طبیعی انسان سرمشقی به‌دست داد.»[۵۲]

پل والری[۵۳] آواز و نثر را دو زینت اصلی شعر دانسته و معتقد است قرینه‌سان این دو پدیده، روح را در میان گرفته‌اند. و سوارس[۵۴] عقیده دارد «شعر نوعی موسیقی است که در آن مبدل به احساس می‌شود»[۵۵] اگر چه بر اساس تعاریفی که از شعر شده است،

---

۵۰. محمدرضا شفیعی کدکنی، رسالهٔ قافیه و هنر شعر، دانشگاه مشهد، ۱۳۴۳، ص ۱۴.

۵۱. همان کتاب، ص ۱۲۸.

۵۲. لطف علی صورتگر، همان کتاب، ص ۷۰ - ۷۱. لازم به یادآوری است که در اشعار وصفی نیز، شاعر بهار یا خزان و چهره معشوق را آن گونه که در ذهن اوست بیان می کند چنان که در هنر نقاشی امروز نیز جنبه تقلید از میان رفته و نقاش هنرمند برای اینکه به اثر خود کیفیت هنری ببخشد تاثر خود را از طبیعت رسم می کند نه خود آنها را.

۵۳. Paul Valery شاعر فرانسوی (۱۸۷۱ - ۱۹۴۵ م.)

54. Francisco Suarez (1548 - 1617)

۵۵. ابوتراب رازانی، همان کتاب، ص ۱۱.

اصل در این هنر مخیّل بودن کلام است، ولی آنچه مسلم است وزن و قافیه در شعر، پیوند آن را با موسیقی بهتر و بیشتر می‌نماید، چنانکه داوری بیشتر دانشمندان و سخن شناسان نیز در مورد شعر و موسیقی بر پایهٔ وزن و آهنگ آنست.

در رسالهٔ هنر شاعری یا بوطیقا آمده است:

«شعر زاییدهٔ دو نیروست، یکی غریزهٔ تقلید و دیگری خاصیت درک آهنگ، و به این ترتیب می توان چنین داوری کرد که جمع میان شعر و موسیقی، جمع میان موسیقی و الفاظ و الحان است.»[۵۶]

در زبانهای یونانی و لاتین می گویند: «شعر تغنی کرد» و نمی گویند «نظم کرد». و عرب نیز می گوید: «أَنْشَدَ شِعْراً یعنی شعری تغنی کرد و سرود.»[۵۷] جرجی زیدان[۵۸] نیز از جملهٔ «أَنْشَدَ شِعْراً» که به معنی سرودن شعر و در زبان عرب رایج است، رابطهٔ شعر و موسیقی را استخراج می کند.[۵۹] مؤید دیگر این سخن این شعر حسّان بن ثابت است که می گوید:

تَغَنَّ فی کُلِّ شِعرٍ اَنتَ قائِلُهُ   اِنَّ الْغِناءَ لِهذا الشِّعْرِ مِضْمارُ[۶۰]

و معتقد است که شعر را باید با موسیقی سنجید، تا نیک و بدش آشکار شود.[۶۱] در زبان فارسی نیز واژهٔ «سرودن» که در پی شعر می آید گواه راستین بر این اصل است. ارسطو معتقد است: «شعر حقیقی باید دارای ارکان سه گانهٔ تشبیه، وزن و نغمه باشد.»[۶۲]

در لزوم وزن و قافیه که پیوند ظاهری شعر را با موسیقی استوارتر می‌نماید، حتی برخی بیش از این پیش رفته‌اند چنان که صاحب «مناظر الانشاء» معتقد است که «وزن، و قافیه هر دو موجد شعر است و وزن بی قافیه شعر نیست و قافیهٔ بی وزن شعر به حساب نمی آید.[۶۳]

در مقدمهٔ ابن خلدون[۶۴] دربارهٔ موسیقی آمده است: «این هنر عبارت از آهنگ

---

۵۶. محمد رضا شفیعی کدکنی، همان رساله، ص ۱۳.
۵۷. همان کتاب، نقل از الفن و مذاهبه فی الشعر عربی، تألیف شوقی ضیف، ص ۴۰.
۵۸. جرجی زیدان، نویسندهٔ مسیحی عرب (۱۸۶۱ - ۱۹۱۴ م.).
۵۹. ابوتراب رازانی، همان کتاب، ص ۸۳.
۶۰. «در هر شعری که می گویی متغنی باش - زیرا غنا برای این گونه شعر میدانی است»
۶۱. محمدرضا شفیعی کدکنی، همان کتاب، نقل از النقد الادبی، تالیف احمد امین، ص ۲۵۸.
۶۲. ابوتراب رازانی، همان کتاب، ص ۱۷.
۶۳. همان جا.
۶۴. ابوزید عبدالرحمن بن محمّد (۷۳۲ - ۸۰۶ یا ۸۰۸ هـ.ق.).

دادن به اشعار موزون از راه تقطیع آوازها به نسبت‌های منظم و معلومی است که هر آواز آن هنگام قطع شدن (تربیع) کاملی پدید می‌آورد.»[۶۵] رصافی نویسندهٔ عرب در کتاب ادب الرفیع شعر را مولود غنا می‌پندارد و می گوید:

«ازلوازم قطعی آن انطباق با الحان وایقاع به اتکاء اوزان است»، شعر غیر موزن به زعم وی موجود نیست و نمی‌تواند وجود داشته باشد، زیرا شعر از لحن به وجود می آید.[۶۶]

فرصت شیرازی[۶۷] در رابطهٔ شعر و موسیقی می‌نویسد:

«تألیف های ضرب و نقره و ایقاع در موسیقی را انتسابی به وزنهای شعر است. و وزنهای شعر را و ارکان آن را برای موسیقی قرار داده‌اند، اگرچه در غیر موسیقی معمولُ به باشد، این است که اتفاق حکما را بر این است که در موسیقی حاجت به علم عروض بسیار باشد و باید زحافات و علل عروض را شخص مغنی بداند.

حکیمی فرمود: الحان مرکب‌اند از نغمات، و نغمات مرکب از ایقاع و نقره و اصل همه اینها حرکت و سکون است. و اما شعر مرکب است از مصاریع، و مصاریع مرکب از افاعیل، و افاعیل مرکب از وتد و سبب و فاصله. مثلا در الحان (تَنْ - تَتَنْ - تَتَنَنْ) می گویند در عروض (فَعْ - فَعَلْ - فَعَلَنْ) و قس علی هذا. برای این که بدانی میان علم موسیقی و علم عروض چگونه رابطه و اتحادی است می گوییم (مقدمه) در علم موسیقی چند نوع تصنیف است، یکی را نقش و دیگری را نقشین و دیگر صوت و دیگر غزل و دیگر ترانه ودیگر ریخته، و دیگر پیش رو، دیگر سر بند و هکذا الفاظ دیگر هست که همه از اقسام تصنیف شمرده می‌شوند و در هر یک شرحی بیان کرده‌اند. مقصود ما شرح نقش بود و آن این است که بر شعر تلحین کنند و شعر و نغم معاً اتمام یابند. مثلا چون بیت یا مصراع در تلفظ تمام شود، نغمات نیز به اجزاء آن حروف تمام شود و دیگر بر آنها اضاف نکنند.

پیش از این گفتم نغمات مرکب از ایقاع می‌باشند. ایقاع جماعتی نقرات هستند که میان آنها ازمنهٔ معیّنه، محدوده واقع شود و نقره از اصطلاح اهل موسیقی آن است که تلفظ کنند به حرفی در وقت خواندن یا بزنند مضرابی

---

۶۵. ابوتراب رازانی، همان کتاب، ص ۸۵.

۶۶. همان کتاب، ص ۸٤.

۶۷. فرصت شیرازی، شاعر و موسیقیدان (۱۲۷۱ - ۱۳۳۱ هـ.ق.).

برآلتی یا قَرع کند جسمی را بر جسمی.

اما در نزد علماء و علم عروض نَقره حرف است و حرف هم یا متحرک است و یا ساکن حرف اول متحرک و حرف آخر ساکن خواهد بود و چنانکه ایقاع را ارکان است که ادوار ایقاعی از آنها مرتب می‌شود. اوزان اشعار را نیز ارکان است که بحور از آنها ترتیب می‌یابد همان سبب و وتد و فاصله که در شعر است در ایقاع موسیقی نیز هست.»[۶۸]

هر چند خواجه نصیرالدین طوسی نیز در رسالهٔ معیار الاشعار از رابطهٔ قطعی عروض و علم ایقاع موسیقی سخن به میان می آورد،[۶۹] ولی نتیجهٔ کلی که از بررسی عقاید سخن شناسان و اهل تحقیق دربارهٔ پیوند میان شعر و موسیقی چشمگیر می‌نماید این است که ضرفنظر از همبستگی انکار ناپذیر صوت و لفظ، آنچه بیشتر رابطهٔ ظاهری شعر و موسیقی را مسلم می‌سازد، وزن الفاظ در شعر است و اهمیت لفظ در این زمینه نهایت بیش از قافیه است، چنانکه نه تنها امروز این همبستگی و تناسب آهنگین میان ترانه‌ها و تصنیفهای غیر مقفّی، با موسیقی دیده می‌شود، بلکه قبل از آنکه بحور عروضی ادبیات شعر فارسی را مسخر کند و رعایت قافیه در شعر کهن فارسی متداول شود نیز سرودهای هجایی و آهنگین پارسی در آغاز با نوای خوش و سپس با آوای چنگ و رود هماهنگ می‌شده است.

در آغاز، بهترین نمونه‌های آشکار سرودهای هجایی را در اوستا کتاب دینی ایرانیان باستان و منسوب به زردشت می‌توان یافت. این سرودهای هفده گانه که به زبان اوستایی «گاثان، جمع گاث» و به زبان پهلوی «گاهان، جمع گاه» نامیده می‌شود از فرگرد ۲۸ بخش «یسنا» آغاز می گردد و مشتمل بر ۷۲ بند است که همه به شیوهٔ شعر هجایی و موزون سروده شده‌است، و همچنان که رسم در قرأت قرآن کریم خواندن آهنگین آن است، توام با نوای خوش بازخوانی می‌شده است. چون از دید برخی از پژوهندگان، انتساب واژهٔ «فرگاه، فرگاثرا»[۷۰] به معنی گاه خوان[۷۱] و گویندهٔ سرود و

---

۶۸. بحور الالحان، ص ۹ تا ۱۹.

۶۹. ابوتراب رازانی، همان کتاب، ص ۸۱.

۷۰. از این واژه در فارسی دری (فرحاد) به معنی دانشمند آمده است. که گویا بر ساختهٔ فرقهٔ اذرکیوان است و در عربی (تحوید) به معنای نیکو کردن، سره کردن، نیک گفتن، علم نیکو تلفظ کردن حروف و کلمات قران کریم. لغتنامهٔ دهخدا.

۷۱. شاید وجود واژهٔ (گاه) به معنی مقام و آهنگ در ترکیبهایی مانند (سه گاه) و(چهارگاه) در موسیقی کنونی، بازماندهٔ واژهٔ (گاه) نام سرودهای هجایی زردشت باشد. که همراه با آهنگ خوانده می‌شود.

آهنگ به زردشت، از نظر آشنایی وی به مقاطع مخارج حروف و آوردن خط اوستایی بوده است، می توان گفت هماهنگ ساختن سرودهای هجایی با موسیقی از زمان زردشت میان ایرانیان سابقه داشته است.

از آن پس تا جایی که تاریخ و ادبیات مکتوب از ایرانیان در دست است به اشعاری که به شیوهٔ هجایی سروده شده باشد بر نمی‌خوریم، تا در ادبیات پهلوی که با سرودهای هجایی محلی از شمار فهلویات و اورا منان و سرانجام سرودها و داستانهای خسروانی روبه رو می‌شویم که به شیوهٔ اشعار هجایی سروده شده و توأم با آهنگهای موسیقی می‌خواندند.

صاحب تاریخ سیستان[۷۲] می‌نویسد:

«تا پارسیان بودند سخن پیش ایشان به رود باز گفتندی به طریق خسروانی»[۷۳]

صاحب قابوسنامه[۷۴] ضمن گفتاری در آداب خنیا گری اورده است:

«... اول دستان خسروانی زدند و ان از بهر مجلس ملوک ساخته‌اند و بعد از آن طریقه‌ها به وزن گران نهاده‌اند چنان که بدو سرود بتوان گفتن و آن را (راه) نام کرده‌اند و آن راهی بود که به طبع پیران و خداوندان جد نزدیکتر بود. پس این راه گران از بهر این قوم ساخته‌اند و آنگاه چون دیدند که خلق پیرو اهل جد نباشند گفتند این از بهر پیران طریقی نهاده‌اند و از بهر جوانان نیز طریقی بنهیم. پس بجستند و شعرها به وزن سبکتر بود، بروی راههای سبک ساختند و خفیف نام کردند تا از پس هر راهی گران از این خفیف بزنند، گفتند تا در هر نوبتی مطربی هم پیران را نصیب باشد تا آن گاه که ترانه گفتن پدید آمد. این ترانه را نصیب این قوم کردند تا این قوم نیز راحت یابند و لذت، از آن که هیچ وزنی لطیف‌تر از وزن ترانه نیست، پس همه از یک نوع مزن و مگوی که چنین باید که گفتم، تا همه را از سماع تو بهره باشد.»[۷۵]

حاصل آنکه تنها مبانی عروضی شعر فارسی نیست که پژوهنده را به پیوند کهن شعر

---

۷۲. کتابی به فارس و شامل دو قسمت و دو سبک مختلف از دو دوره که نویسندهٔ آن شناخته نشده‌است.

۷۳. ابوتراب رازانی، همان کتاب، ص ۲۲.

۷۴. قابوسنامه، از عنصر المعالی قابوس بن و شمگیر، قرن پنجم هجری.

۷۵. ابوتراب رازانی، همان جا.

و موسیقی راهبر می‌شود، بلکه وزن کلمات و تناسب همبستگی آنها پایهٔ راستین این پیوند است و عروض در شعر تنها نیروی نمود این پیوند را بیشتر داراست. اگر چه در بخش غزل خواهیم دید که صاحب المعجم چگونه دربارهٔ ارزش ادبیات هجایی و عوامانه و ولایتی به سبب نا آشنایی با آن دچار اشتباه شده است ولی بیان او در عین حال می‌تواند نمایشگر پیوند واقعی میان اشعار هجایی و موسیقی باشد. وی می‌نویسد:

«... چنان که حراره‌های مخنّثان که بارکت لفظ و خسّت معنی در بعضی، پس چندان طرب در مردم پدید می آورد که بسیار قولهای بدیع و ترانه‌های لطیف پدید نیاورده‌اند.»[۷۶]

و باز در جای دیگر ضمن توضیح بحر مشاکل که از بحور ویژهٔ زبان فارسی است می‌نویسد:

«و باعث کلی وداعیهٔ اصلی بر نظم این وزن ثقیل و بحر (مستحدث) درسلک اوزان قدیم و بحور مشهور آن بود که کافّهٔ اهل عراق را از عالم و عامی و شریف و وضیع به انشاء و انشاد ادبیات پهلوی مشعوف یافتم و به اصغاء و استماع ملحونات آن سریع دیدم، بل که هیچ لحن لطیف و تألیف شریف از طرق اقوال عربی و اغزال دری و ترانه‌های معجز و دستانهای مهیج اعطاف ایشانرا چنان در نمی‌جنبانید و دل و طبع ایشان را چنان در اهتزاز نمی آورد که:

لحن اورامان[۷۷] و بیت پهلوی　　　زخمهٔ رود وسماع خسروی»[۷۸]

به این ترتیب، برخلاف تصور برخی که شعر، به ویژه اشعار غنایی، ایران و پیوند شعر فارسی را با موسیقی، زادهٔ تأثیر و تسلّط علم عروض بر شعر فارسی می‌دانند، با توجه به مدارک موجود به هیچوجه چنین نیست زیرا شعر فارسی و ادبیات اوستایی و پهلوی و همچنین سرودهای خسروانی و منظومات محلی ایران، سالها پیش از چیرگی اعراب بر ایرانیان و تأثیر زبان و ادبیات عرب در زبان فارسی وجود داشته؛ به ویژه در دربار ساسانیان، هماهنگ ساختن سروده‌های منظوم با آهنگهای موسیقی دارای دیرینگی

---

۷۶. ابوتراب رازانی، همان کتاب، ص ۱۹.

۷۷. «اورامن (اورامان) نوعی از خوانندگی و گویندگی باشد که آن خاصهٔ فارسیان است و شعر آن به زبان پهلوی باشد.» برهان قاطع.

۷۸. المعجم، ص ۱۷۳.

بسیاری است. از این رو داوری نادرست برخی از پژوهشگران را در این راه یا باید ناشی از گرایش تند و آمیخته به تعصب آنان به ادبیات عرب دانست، و یا برخاسته از ناآگاهی آنان به فرهنگ و ادبیات ایرانیان باستان و زبانهای کهن اوستایی و پهلوی.

این سخن نیز شایستهٔ بازگویی است که بی هیچ دودلی، با ورود علم عروض در شعر فارسی نمود پیوند میان شعر و موسیقی در زبان دری بیش از پیش روشنایی گرفت و مایه شد تا پژوهشگرانی که از دیرینگی زبان و ادبیات ایرانیان باستان و قبل از اسلام آگاهی تامّی نداشتند، پیوند شعر فارسی را با موسیقی به وجود علم عروض و تأثیر آن منسوب نمایند، حال آنکه به راستی اگر میان شعر و موسیقی همبستگی استواری وجود نداشت، چنین کیفیتی در علم عروض نمی‌توانست وجود داشته باشد، از همین روست که «برخی بر آنند که شاید بحور عروضی یادگار و باقی ماندهٔ الحان معروفی باشد از روزگاری که شعر و موسیقی با هم پیوند داشته‌اند زیرا در مورد عروض عرب هم صاحب اغانی[۷۹] از ابوالغضیر نقل می کند که غنای عربی نیز بر تقطیع استوار است.»[۸۰] به هر تقدیر پیوند راستین شعر و موسیقی در هر زبان مسلم است و این پیوند میان سروده‌های موزون هجایی، به ویژه اشعاری که بر پایه‌های علم عروض سروده شده باشد بیشتر به چشم می‌خورد ویژه آنکه بحور عروض یا بر حسب عادت و یا به سبب چگونگی تناسب آهنگ آنها با احوال گوناگون، هر یک مناسب حالی باز شناخته و به کار گرفته شده‌اند، چنان که بحر متقارب متناسب با کیفیت حماسی و بحر خفیف که سبکترین بحور عروضی است ویژهٔ رقص و پایکوبی شناخته شده است. برخی از پژوهشگران با روشن بینی بیشتر و با توجه به بستگی مجرد صوت و لفظ، دو نوع موسیقی برای شعر باز شناخته‌اند.

۱. موسیقی خارجی که همان وزن عروضی است بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها.

۲. موسیقی داخلی که عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر.

در حقیقت وزن، موسیقی خارجی شعر را ایجاد می کند و ایقاعهای کلمات، موسیقی داخل آن را.[۸۱]

---

۷۹. ابوالفرج اصفهانی (۲۸۴ - ۳۵۶ هـ. ق.).

۸۰. محمدرضا شفیعی کدکنی، رساله قافیه و هنر شعر، ص ۷۴.

۸۱. محمدرضا شفیعی کدکنی، همان رساله، ص ٦٩.

٦. انواع شعر

همان گونه که ادبیات را یکی از هنرها شناخته و آن را به دو گونهٔ منظوم (شعر) و منثور بخش کرده‌اند، برای باز شناختن گونه‌های شعر نیز، بر پایهٔ چگونگی قالب و موضوع، انواع گوناگونی تشخیص شده‌است. چنان که در پیش گفته شد، از آنجا که هنر شعر نیز مانند دیگر هنرها بر آمد تأثیر طبیعت و رویدادهای معنوی و اجتماعی بر عواطف شاعر است، نمود واکنشهای سرایندگان در برابر این گونه عوامل با چگونگی عواطف و هیجانهای آنان بستگی تمام دارد و به همین سبب از دیر زمان اشعار را از نظر موضوع و چگونگی تأثیری که در شنونده یا خواننده می گذارد به انواع گوناگون بخش کرده‌اند. صورتگر بر آن است با آن که در رسالهٔ پوئتیک ارسطو دربارهٔ شعر یونانی آن زمان گفتگو شده و امروز نقایص بسیاری بر آن مترتب است، باز این رساله یکی از رسالات مهمّی است که اصول مندرج در آن، در تشخیص خوب و بد آثار شعرای گیتی از هر کشوری که باشند قابل اعمال است و می‌شود کارهای هومر یونانی و شکسپیر[٨٢] انگلیسی و شیللر آلمانی و متنبّی[٨٣] عرب و فردوسی[٨٤] و سعدی ایران را از روی آن سنجید.

در این رساله، ارسطو فقط از چهار نوع ادبیّات یونانی سخن می‌راند و آنها را از نظر قرابت تاریخی و ارتباطی که از حیث زیبایی شناسی با یکدیگر دارند به دو دسته بخش می کند:

۱. اشعار پهلوانی و حماسی[٨٥]: که برآمد اندیشهٔ تفاخر به آثار نیاکان و مجد و بزرگواری آدمی است و آثار و منظومات غم‌انگیز یا تراژدی[٨٦] را پدید می آورد.

۲. اشعار هَجو: که برآمد گرایش بشر به‌انتقام‌خواهی و عیب‌جویی و خرده گیری است و اشعار خنده‌انگیز[٨٧] را سبب می‌شود. اگر چه اشعار غم انگیز و خنده انگیز مؤخر بر آثار حماسی و هَجو باید دانسته شود، ولی چندان از اصول کلی آثار حماسی و هجو به دور

---

٨٢. William Shakespeare شاعر انگلیسی (١٥٦٤ - ١٦١٦ م).

٨٣. ابوطیب متنبی، شاعر عرب (٩١٥ - ٩٦٥ م).

٨٤. فردوسی (٣٢٩ - ٤١١ هـ. ق.).

85. poesie épique

86. tragedie

87. poesie Comique

نیستند و اصول حماسی و تراژدی کم و بیش با کمی جرح و تعدیل بر آنها صادق است.

«متأسفانه باید گفت که ارسطو در این رساله، با اینکه می‌تواند معیار قابل ملاحظه‌یی برای ابتدایی‌ترین مباحث فلسفی باشد و توانسته است محور بخشهای بعدی قرار گیرد، منظومه‌های غنایی لیریک [۸۸] را به کلی از قلم انداخته و جزو طبقات مختلف شعر نیاورده است، علت این مسأله آن نیست که منظومات غنایی و اصول مربوط به آن با بحث فلسفی ارسطو مطابقت و مجانست کامل نداشته است، بلکه می‌توان گفت اگر ارسطو منظومات غنایی را در کتاب خویش وارد ساخته بود می‌توانست دلایل قطعی‌تر و شواهد زبان دار در اثبات عقاید خویش از اشعار غنایی پیدا کند. احتمال بسیار قوی این است که در نظر ارسطو منظومات غنایی جزو لایتجزای موسیقی به شمار می‌رفته و تفکیک آنها از موسیقی دشوار بوده است. امروز نیز همین دشواری در پیش است و بسیاری از آثار غنایی تنها به مناسبت آهنگی که با آن خوانده می‌شوند معروف‌اند، چنان که بسیاری از غزلیات سعدی که ورد زبان عارف و عامی گشته، آن طور در موسیقی ایرانی رخنه یافته است که می‌توان گفت هیچ دستگاه آوازی بدون یکی ازغزلیات سعدی تمام نیست و بهترین غزلهای آن استاد بزرگوار بدون آنکه خواننده‌یی آن را به همراه یکی از اسبابهای موسیقی بسراید، آن لطف کامل را پیدا نمی‌کند.»[۸۹]

این تقسیم از نظر ارسطو بود ولی امروز که شعر و ادبیات جهان راه خود را بازیافته، و در حالی که می‌تواند پیوند خویش را همچنان با موسیقی نگاه دارد، برای خود گونهٔ باز شناخته‌ای است که از نظر موضوع و نوع تأثیری که بر افراد دارد به دو گونهٔ روشن شناخته می‌شود:

۱. اشعارحماسی یارزمی: که نمایندهٔروح رزمجویی و هیجانهای تند شاعر وانگیزندهٔ شجاعت و جوانمردی و تفاخر و میهن پرستی است، و اشعار سرایندگانی از شمار هومر و فردوسی را می‌توان از آن گونه دانست.

۲. اشعار غنایی یا بزمی: که نمایندهٔ هیجانهای لطیف و عواطف رقیق انسانی است و

---

۸۸. paoesie lyrique شعری که همراه با لیر (lyre) یا چنگ خوانده شود.

۸۹. لطف علی صورتگر، سخن‌سنجی، ص ۵۶.

سروده‌ها و اشعار سرایندگانی مانند: ویلن،[۹۰] بایرون،[۹۱] میلتون،[۹۲] لامارتین[۹۳] سعدی را می‌توان از این شمار دانست.

اگر چه هر یک از انواع شعر به جای خویش ارزنده است ولی از آنجا که در این کتاب پیرامون غزل که از برجسته‌ترین گونه‌های اشعار غنایی زبان فارسی است سخن می‌رود، نخست به بررسی کوتاهی دربارهٔ اشعار غنایی و چگونگی آن میان اقوام گوناگون، به ویژه ریشه‌های آن در زبان فارسی می‌پردازیم تا راه گفتار در زمینهٔ غزل روشنتر گردد.

۷. اشعار غنایی

ارسطو می‌گوید: «شعرغنایی پیوسته باموسیقی آمیخته‌است».[۹۴] و به همین دلیل صورتگر معتقد است که چون لذت حاصل از اشعار غنایی با لذت موسیقی توأم است نمی‌توان اندازه‌یابهای دقیقی برای ارزیابی این گونه اشعار به دست داد.[۹۵] البته چنان که خواهیم دید این تعبیر در گذشته‌های دور برای اشعار غنایی صادق بوده و شنونده نمی‌توانسته است ارزش شعر ملحون را از شعر مجرد جداگانه تشخیص کند، ولی امروز در حالی که این گونه اشعار می‌توانند پیوند و همگامی خود را با موسیقی نگاه دارند، چگونگی ویژه‌یی نیز یافته‌اند که همراهی آن با موسیقی یکی از شرایط تعریف آن به شمار می‌رود.

واژه غنایی در زبان فارسی درمقابل واژه لیریک (Lyrique و Lyric) در زبان فرانسوی و انگلیسی بر گزیده شده است. نامگذاری دو واژهٔ اخیر نیز به سبب انتساب به لیر لاتین (lyra) گونه‌یی آلت موسیقی مانند چنگ صورت گرفته و اشعاری را که در یونان قدیم همراه با لیر خوانده می‌شده لیریک می‌نامیدند. این آلت از دیر زمان در ایران وجود داشته است، حتی به نظر برخی از محققان یونانیان آلات موسیقی، از جمله چنگ را از همسایگان شرقی خود گرفته‌اند.[۹۶] چنانکه اشارت رفت، اشعار غنایی[۹۷] به

---

۹۰. Francois Villon شاعر فرانسوی. (۱۴۳۱ - حدود ۱۴۶۵ م.).

۹۱. George Goroon Noel Baron Bayron شاعر انگلیسی (۱۷۷۸ - ۱۸۲۴ م.).

۹۲. John Milton شاعر انگلیسی (۱۶۰۸ - ۱۶۷۴ م.).

۹۳. Alphonse de Lamartine شاعر فرانسوی (۱۷۹۰ - ۱۸۶۹ م.).

۹۴. ابوتراب رازانی، شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی، ص ۸۱.

۹۵. لطف علی صورتگر، منظومه‌های غنایی ایران، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۵، ص ۷۳.

۹۶. لغتنامهٔ دهخدا، ذیل چنگ.

97. poesies lyriques

سروده هایی گفته می‌شود که به جای گفتگو از حوادث خارجی، از هیجانها و احساسات روحی سخن گوید، و بیانگر واکنشهای لطیف روحانی و سرکشیهای رقیق درونی و معنوی شاعر باشد. این گونه اشعار همه جا گویای حالات روحانی و در حقیقت گونه‌یی از درون گرایی یا رومانتیسم در کار شعر است که سراینده در آن به نمودن سرکشیهای عواطف انسانی و بیان حال و عشقها و شوریدگیهای خویش دست می‌زند و از این رو چنان که در مورد گونه های ادبیات گذشت، این گونه اشعار از شمار ادبیات محض است و شاید به همین دلیل توانسته باشد بیش از اشعار حماسی که انگیزندهٔ روح سپاهیگری و حالات برتری جویی و تفاخر آدمی است با موسیقی محض[۹۸] که همچنان نمایندهٔ عواطف رقیق و نازک خیالیهای انسان است بیامیزد و پیوند شعر و موسیقی را روشنتر بنماید.

راستی اینکه آدمی جز آنچه در ظاهر می‌نماید، جدا از دنیای محسوسی که در آن زندگی می کند، در درون خویش دنیایی بس سترک و ناشناخته‌تر دارد که همواره در وادی های بی انتهای آن سرگردان است و همین درون گرایی است که آثار هنری برجسته‌یی به وجود می آورد و دیگران را در برابر گوشه‌یی از دنیای درون هنرمند واقعی قرار می‌دهد.

برای بهتر نمودن کیفیت موضوع اشعار غنایی بهتر است به عقیده دانته[۹۹] شاعر بزرگ ایتالیایی تکیه کنیم. وی در کتاب نیمه تمام خویش به نام ضیافت یا کان ویویو[۱۰۰] یا انجمن انس و در نامهٔ مفصلی که به یکی از بزرگان ایتالیا موسوم به کان گرانده اسکالا[۱۰۱] نگاشته می گوید:

«شعر باید یکنوع شعار یا کیفیت کلی باشد به این معنی که هر داستان منظوم به طور کلی و بدون آن که توجهی به اشخاص یا جزئیات وقایع مندرج در آن بشود، باید ذوق شاعر را مسخر کند و در ذهن وی جای گیرد، و در نهاد او نمایندهٔ عقیده یا تأثرات کلی و قطعی وی نسبت به جهان حیات باشد. پس یک داستان منظم باید.نه تنها شامل جزئیات وقایع باشد، بلکه این

---

۹۸. اصطلاح موسیقی محض از این سبب آورده شده‌است که همگان معمولاً هرگونه آهنگ موزونی را موسیقی می‌نامند، خواه انگیزندهٔ احساسات رقیق و نوازشگر خاطر باشدَ و خواه مانند سرودهای ملی و آهنگهای خشن روح حماسی را برانگیزد. هدف از (موسیقی محض) در این‌جا گونهٔ اول آن است.

۹۹. Dante Aligheri شاعر ایتالیایی (۱۲۶۵ - ۱۳۲۱ م.).

100.*Convivio*

101.Can Grande Della scalla

کیفیت کلی یا شعار مانند را نیز به خواننده برساند.»
دکتر صورتگر نوشته است:

«اهمیت این سخن در منظومات غنایی و اشعار عاشقانه بسیار آشکار است، زیرا عواطف و احساسات بشر در یک آن تحریک می‌شود و شاعر که این لحظهٔ کوتاه را در غزلی توصیف می کند نه تنها می‌خواهد به شرح حال خویش در آن دم بپردازد، بلکه می‌خواهد یک کیفیت معنوی را که در رگ و ریشه و جان وی جایگزین گشته و نماینده هستی و شیوهٔ تجربیات یک عمر اوست بیان کند، و اگر زبان، توانایی بیان این کیفیت معنوی را داشته باشد، عین آن حال در خواننده نیز ایجاد خواهد گشت.»[۱۰۲]

به این ترتیب هنگامی که پایه و اساس اشعار غنایی بر بیان عواطف عالی انسانی و نگارش هیجانهای زوایای دنیای درون آدمی است و به قول صورتگر:

«این جبلی و فطری آدمی است که در هنگام شادمانی و غم یا در آن زمانی که از نمودارهای جهان آفرینش دل در برش می گشاید، برای خود زمزمه‌یی داشته باشد. این ترنمها گاه گاه قالب لفظ می گیرد و از آنها شعر غنایی به وجود می آید.»[۱۰۳]

گویی از هنگامی که بشر به وجود آمده و ممتاز شده و به بیان احوال و عواطف برتر دنیای درون خویش احساس نیاز کرده اشعار غنایی بیش از هر گونه شعر دیگر وجود داشته است. پس می‌توان گفت این گونه اشعار ویژهٔ زمان یا دوران معین یا قوم و ملت خاصی نیست و تا آن زمان که هستی و حیات وجود دارد نوازشگر روحها و رشتهٔ پیوند جانها خواهد بود و تنها به مناسبت محیط و خواست زمان و نوع تأثرات دگرگونی خواهد پذیرفت.

برای شناخت آغاز پیدایش اشعار غنایی به مفهوم قدیمی و به آن گونه که توأم با موسیقی خوانده می‌شده باید به گذشته‌های دور و نخستین آثار مکتوب، مانند سرودهای مذهبی زردشت «گاهان» و «ودا» های هندوان که دیرینگی آنها به دوازده قرن پیش از میلاد مسیح یا بیشتر می‌رسد و همچنین به بخشی از مزامیر داوود و آثار منظوم مصریان قدیم و همچنین سرودهای خسروانی در دوران ساسانیان اشاره کرد. بعد از این دوران اشعار عاشقانه را در ایران بعد از اسلام و اروپای قرون وسطی باید از شمار نخستین آثار و سر آغاز اشعار غنایی در اروپا و ایران به شمار آورد.

---

۱۰۲. لطف علی صورتگر، سخن سنجی، ص ۱۱۷.
۱۰۳. لطف علی صورتگر، منظومه‌های غنایی ایران، ص ۶۷.

۸. نگاهی به گذشته‌های اشعار غنایی در اروپا

در تاریخ ادبیات اروپا، از زمان باستان تا اوایل قرن پانزدهم میلادی می‌توان چهار رویداد بزرگ را آغاز دگرگونیهای باز شناختهٔ ادبی به شمار آورد:

۱. پیدایش ادبیات در یونان باستان.
۲. پیوند ادبیات یونانی با ادبیات رمی پس از چیرگی رم بر یونان.
۳. فراموش شدن ادبیات کهن یونان و رم پس از سقوط امپراطوری رم غربی و انتشار مسیحیت در اروپا.
۴. پیدایش رستاخیز ادبی اروپا (رنسانس)[۱۰۴] در ایتالیا و تأثیر آن در فرانسه و دیگر کشورهای اروپای مرکزی و غربی.

آنچه برای آشنایی با ادبیات غنایی در کشورهای اروپا در اینجا مورد نیاز است اشارهٔ کوتاه و مفیدی به آغاز پیدایش این گونه اشعار در اروپای قرون وسطی و هنگامی است که پس از رویداد سوم ادبی ــ یعنی فراموش شدن ادبیات کهن یونان و رم، بعد از سقوط امپراطوری رم غربی و انتشار مسیحت در اروپا ــ ادبیات نیز مانند دیگر هنرها، برای گسترش مبانی مسیحیت به کار گرفته شد و همه جا گویای اندیشه‌های مذهبی بود.

در قرون وسطی نخست به اشعاری بنام دیت[۱۰۵] بر می‌خوریم، دیت از نظر ادبی قطعه شعری خودمانی و معمولی است و به مفهوم اشعار کوتاهی بوده که موضوع آنها را زندگی روزانه تشکیل می‌داده است. برخی از این اشعار مانند: «اشعار کوچه‌های پاریس، یا فریادهای پاریس، یا دیرهای پاریس» داری ویژگی تمام توصیفی است. در اواسط قرن هشتم و زمانی که شعر تعلیمی (تدریسی) و هجایی گسترش فراوانی یافت، کلمهٔ دیت اختلاف این نوع اشعارَ را باز می‌نمود ولی بعدها، به ویژه در قرن چهاردهم این اشعار دارای خصوصیت اخلاقی یا مذهبی بود.[۱۰۶] این نخستین نمودهای اشعار غنایی در اروپا بود، ولی روشن است که نفوذ و چیرگی اندیشه‌های مذهبی، به ویژه تا قرن دهم میلادی اجازه نمی‌داد عواطف شاعران در اشعار غنایی بیان شود. ولی از آن پس، زمانی که رفته رفته نطفهٔ تجدید حیات ادبی اروپا در ایتالیا بسته شد و شعرا و نویسندگان یکی پس از دیگری به ادبیات کهن یونان و رم و لطایف آن توجه پیدا کردند، اشعار غنایی در

---

۱۰۴. Renaissance، تجدید حیات علمی و ادبی اروپا

۱۰۵. dit، مشتق از فعل ditier که در قرون وسطی به معنی (نوشتن یا تالیف) بوده است.

۱۰۶. در قرن پانزدهم واژهٔ (dicton) به معنی ضرب المثل جای (dit) را گرفت.

ادبیات قرون وسطی پا گرفت، تا آنجا که در قرون دوازدهم و سیزدهم، اشعار عاشقانه که بیشتر بیان حال سرایندگان آنها بود به وسیلهٔ شعرای دوره‌گردی به نام تروویرها[۱۰۷] در فرانسه و تروبادورها[۱۰۸] و مانند آنان در پرتغال و آلمان خوانده می‌شد. این گروه که هنوز هم مانند آنان در ایران هم وجود دارند و به نام عاشق نامیده می‌شوند، از شهری به شهری و از دهکده‌یی به دهکده‌یی سفر می کردند و اشعار خود را همراه با ساز و آواز، میان مردم و یا در کاخها و مجالس نجبا و اشراف می‌خواندند و می‌نواختند، ولی جز در موارد استثنایی نمی‌توانستند احساسات و عواطف خود را در اشعار خویش به گونه‌یی بیان کنند که کلیّت داشته، و ارزش انسانی و همگانی آن از نظر اندیشه، برتر از حالت شخصی آن باشد.

الف. اشعار غنایی در ایتالیا

دانته در اواخر قرون وسطی در برخی از تغزلهای خود، به ویژه اشعار عاشقانه‌یی که به انگیزهٔ معشوق خود دوشیزه بئاتریس[۱۰۹] سروده بود، نخستین نمونه‌های اشعار غنایی فصیح را به دست داد. این شیوه در آن روزگاران زیاد هم استثنایی نبود، زیرا کشش همگانی به سوی رستاخیز ادبی رفته‌رفته آغاز پدیداری آنرا فراهم می کرد، چنان که پس از او پترارک[۱۱۰] با تغزلهای معروف و دلکشی که به زبان ایتالیایی در مرگ معشوق خود لور[۱۱۱] سرود، شعر غنایی دورهٔ رنسانس را پی‌ریزی و مکتبی را به نام پترارکیزم پایه گذاری کرد که پس از وی در سراسر اروپای غربی گسترش یافت. شگفت اینکه پترارک بیشتر به آن بخش از اشعار غنایی خود می‌بالید که به زبان لاتین سروده بود،[۱۱۲] ولی از نظر پژوهشگران، منظومه‌های غنایی وی به زبان ایتالیایی توانست تأثیر شگرفی در جامعهٔ ادبی دورهٔ رنسانس اروپا باقی گذارد.

107.Trouvièrs

108.Troubadeurs

109.Beatrice

۱۱۰. Petrark شاعر ایتالیایی (۱۳۰۴ - ۱۳۷۴ م.).

111.Laure

۱۱۲. یکی از ویژگیهای ادبیات دورهٔ رنسانس، بیرون آمدن ادبیات اروپایی از زیر چیرگی زبان لاتین بود. شاعران این دوره آثار خود را گاه به زبان لاتین و گاه به زبان ملی خود می‌نوشتند.

ب. اشعار غنایی در فرانسه

در فرانسه رنسار [۱۱۳] نخستین شاعر بزرگ و ملی این کشور بود که با گرد آوردن چند تن از شاعران، مکتب غنایی جدیدی به نام پلئیاد [۱۱۴] را بنیان گذارد. وی که زبان و ادبیات یونانی را فرا گرفته بود. شیوهٔ شاعران غنایی گذشته، به ویژه پندار [۱۱۵] و آناکرئون [۱۱۶] یونانی را تقلید می کرد، و از طرف دیگر از آثار پترارک و شاعران دورهٔ رنسانس ایتالیا به ویژه آریوست [۱۱۷] و حتی برخی معاصران ایتالیایی خود الهام می گرفت. گسترش و تنوع و فصاحت، همچنین شور و شوق وآمیزش نیروی اقتباس و اتکاء و استواری در آثار رنسار برتری ویژه‌یی به این شاعر بخشیده و سبب شده است که وی در زمان خود استاد مسلم این رشته در اروپا شناخته شود. شاعر مهم دیگر مکتب پلئیاد، دوبله [۱۱۸] بود که به مناسبت ویژگی آثار و خاطرات حزن انگیز و وصف ماهرانهٔ ویرانه‌ها و ناکامیهایی که در آنها موج می‌زند در انگلستان مورد توجه و تقلید واقع شد. در اینجا باید از فرانسوامالرب [۱۱۹] شاعر غنایی دیگر فرانسه نام برد، وی با این که قدرت تخیّل زیادی در آثار خویش ننمود، سروده‌هایش از نظر استواری و دلکشی و بحور و اوزان مزایای خاصی داشت که برای نخستین بار مایهٔ شکل پذیری قواعد زبان ادبی، و پایه گذاری اصول عروضی شعر فرانسه شد و به این جهت در قرون بعد مورد احترام کلاسیکهای فرانسوی به ویژه بوالو [۱۲۰] واقع گردید.

نکتهٔ جالب اینکه همان گونه که ادبیّات غنایی فرانسه از ایتالیا مایه گرفت، مکتب پلیاد فرانسه نیز بر اشعار غنایی اروپا تأثیر گذاشت و به این ترتیب فرانسه وامی را که از ایتالیا در این مورد گرفتِه بود باز داد.

پ. اشعار غنایی در انگلستان

همان طور که ادبیّات و اشعار غنایی دورهٔ رنسانس ایتالیا توانست انگیزهٔ پیدایش اشعار

113.Pierre de Ronsard (1524-1585).

۱۱۴. Pléiade به معنای خوشهٔ پروین.

۱۱۵. Pindare شاعر یونانی (۵۱۸ - ۴۳۸ ق.م).

۱۱۶. Anacréon شاعر یونانی، شش قرن قبل از میلاد.

117.Ludovice Arioste (1474-1533).

118.Du Belley (1525-1560).

119.François Malherbe (1555-1628).

120.Despréaux Boileau (1636-1711).

غنایی فرانسه و شکفتگی ویژهٔ آن شود، انگلستان را نیز از تأثیر خود بی بهره نگذاشت، به ویژه تنوع اشعار غنایی در انگلستان از تأثیر آثار پترارک ایتالیایی که قطعاتی به نام سانت [۱۲۱] می ساخت و در آن از عشق و دلبستگی سخن می‌راند آغاز شد و همچنان رو به شکفتگی رفت تا آنکه سرانجام در اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم میلادی تحت تأثیر این دگرگونی، همچنین تأثیر پذیری از مکتب پلئیاد فرانسه به ویژه دوبله نمونه‌هایی بسیار برجسته ظاهر کرد که بیشتر آنها را در آثار فیلیپ سیدنی [۱۲۲] و ادموند اسپنسر [۱۲۳] و تا حدی در تغزلات شکسپیر می‌توان یافت. علاوه بر این درام‌نویسان بزرگ این دوره مانند کریستوفرمارلو [۱۲۴] و شکسپیر و بن جونسون [۱۲۵] و همچنین رمان نویسهایی مانند رابرت گرین [۱۲۶] و توماس لاج [۱۲۷] نیز میان نمایشنامه‌ها یا داستانهای خود به آوردن اشعار غنایی بسیار دل انگیز دست می‌زدند.

به طور کلی می‌توان گفت که از دورهٔ رنسانس به بعد اشعار غنایی در کشورهای اروپا یکی پس از دیگری رو به شکفتگی گذاشت تا اینکه سرانجام افراط در توجه به زیبایی، این اشعار را رفته رفته دچار پیچیدگی و انحطاط کرد تا وقتی که در دورهٔ معاصر دوباره این گونه اشعار تازگی و لطافت خود را باز یافت. به هر حال تصور می‌رود آنچه توانسته است همواره در شکفتگی اشعار غنایی مؤثر باشد همه جا توجه منطقی به زیبایی و تأثیر قوی این عامل باشد زیرا زیبایی را جز هماهنگی متناسب و موافق ذوق اکثر مردم چیز دیگری نمی‌توان دانست، حال این زیبایی چه در نغمه‌های طبیعت باشد، چه در صوَر و اجسام، به هر تقدیر کیفیّت زیبایی را به وجود می آورد.

در مورد ادبیّات اروپایی نیز به هر یک از آثار ادبی آن عصر که توجه شود، توجه همه سرایندگان شعر، کم و بیش به اصل زیبایی دیده می‌شود. گویی طبع گویندگان قرن هفدهم که بیشتر پیرو مکتب رمانتیک بودند، رفته رفته جمال را بیشتر درک کرد،

---

۱۲۱. sonnet یا قطعات منظوم عاشقانه که به غزل ایرانی شبیه است. دکتر صورتگر، تاریخ ادبیّات در انگلستان. ص ۲۴۲.

122.S. Ph. Sidney (1545-1586).
123.Edmund Spenser (1552-1599).
124.Cristophèr Marlowe (1564-1593).
125.Ben Jonson (1543-1637).
126.Robert Greene (1564-1592).
127.Thomas Lodge (1559-1625).

ذوقها لطیفتر و سلامت‌تر شد، دقت در عالم حیات و طبیعت فزونی یافت و تناسب و اعتدال که در هر جنبنده‌یی وجود دارد بیشتر درک گردید، حتی این تناسب و اعتدال از صورتهای آهنگها و اجسام گذشت و به عواطف و طغیانها رسید و تأثیر طبع و احساسات را در برابر زیبایی بررسی کرد. از سوی دیگر دانش و آگاهیهای تازه یی که آدمی از جهان مادی و معنوی به دست آورد، همه را به دامان طبیعت ریخت تا به مدد آن در خویشتن و عالمی که از همه سوی وی را در بر گرفته است ژرفتر فرو رود و راز حیات را کشف کند.

از امتزاج این عوامل، ناگزیر قالبهایی به وجود آمد تا بتواند اندیشه‌های نو و انواع زیبایی را در شیوه‌های ویژه بیان کند و همین نیاز بود که مسیر ادبیات و اشعار غنایی اروپا را دگرگون ساخت و به ویژه در انگلستان مایهٔ به وجود آمدن ترانه‌های غنایی[۱۲۸] گردید.[۱۲۹]

۹. اشعار غنایی در ادبیّات عربی

غزل را که برجسته‌ترین نمونهٔ شعر غنایی است، در شعر عرب فقط می‌توان از ربع چهارم قرن ششم میلادی به بعد مورد بررسی قرار داد، از این دوره، که تقریبا مقارن صدر اسلام است، نیز متون دقیق و قابل استنادی در دست نیست؛ بلکه تنها از همان مقدار ادبیات منظومی که به نام شعرای این دوره به جا مانده، می‌توان آگاهیهایی به دست آورد.

باید دانست که تازیان پیش از اسلام به فن شعر می‌پرداختند و سخنانی به شیوهٔ شعر می‌ساختند که بر حسب تناسب میان اجزای سخن از لحاظ حروف ساکن و متحرک قسمتهای آن مساوی بود، و این اجزای سخن را چنان تفصیل می‌دادند که هر قسمت مستقلا بر مفهوم خود دلالت می‌کرد و به قسمت دیگر متوجه نبود و این گونه سخنان را بیت می‌نامیدند، شتربانان نیز هنگام راندن شتر و همچنین جوانان در محیط خلوت و تنها، سرود می‌خواندند واگر با شعر توام می‌شد آن را غنا می‌خواندند و بیشتر اشعار آنان در بحر خفیف بود که آن را در رقص به کار می‌بردند و بادف و مزمار راه می‌رفتند.[۱۳۰]

128.lyrical ballad.

۱۲۹. لطف علی صورتگر، سخن سنجی، ص ۱۷۲.

۱۳۰. ابوتراب رازانی، شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیّات فارسی، ص ۷۴.

آنچه در آن تردید نیست این است که غزل عرب دنبالهٔ یکی از گونه‌های زنده و جاندار اشعار و تصنیفهای عاشقانهٔ شتربانان آن دیار است. با این شرح می‌توان گفت: این گونه تغزلها در اصل نوعی بدیهه گویی بوده است و به همین سبب امروز هیچ گونه نمونه یی از آن در دست نیست، از سوی دیگر روشن نیست که در اثر چه عاملی و کی و در کجا از قرن اول تا هفتم میلادی نسیب [۱۳۱] به وجود آمده و در آغاز قصیده سرایی جای گرفته است و به این پرسش، جز به فرض و گمان نمی‌توان پاسخ گفت.

به نظر می‌رسد نسیب در آغاز میان چادر نشینان اعرابی نواحی مرکزی و شرقی دشت مربوط به فرات [۱۳۲] و به وسیلهٔ آنان پدید آمده باشد. از پاره‌یی پژوهشهای محققان عربی چنین بر می آید که نسیب به وسیلهٔ ابن هیدام یا مهلهل معروف وامرَءُ القِیس [۱۳۳] به وجود آمده باشد. به طوری که مشاهده می‌شود آگاهیهای مزبور وجود سنتی را در قرن سوم یا چهارم میلادی نشان می‌دهد و روی هم می‌توان گفت: به این ترتیب نسیب که در اصل شکل آغازین غزل است در شعر عرب به شعرای بکری نسبت داه می‌شود. این مسأله دارای اهمیت ویژه‌یی است، زیرا از نظر تاریخی می‌توان گفت که این مرکز با خنیا گران و مجمع شعرای خود تأثیر فراوانی در غزلِ صحرا به جای گذاشته است. در دیگر مراکز مانند مکه و طایف که با نواحی بادیه‌نشین بستگی زیادی داشته‌اند نیز به یاری نشانه‌ها و قراین، پدیده‌های مشابه نسیب را در اشعاری می‌توان یافت که در آنها از خطاب به اردوهای منفرد، توصیف نهان شدن گروهها در دامان افق، اندوه جدایی، خاطره‌هایی که از وعده‌های شیرین معشوق در دل عاشق به جای مانده و همچنین کوشش برای وصل سخن رفته است.

با پیدایش دودمان شاعران حدود قرن ۶۵۰ تا ۶۷۰ میلادی اشعار تغزل گونه جهش چشمگیری کرد و دگرگونیهای حاصل از این جهش برای آینده نیز باقی ماند. این گروه از شاعران در مدارج گوناگون به سوی سنتهای شعر عربستان مرکزی و شرقی گرایش یافتند. شاعران سوریه و عراق در این زمینه در درجهٔ دوم قرار داشتند و در این سنت گرایی از شاعران عراق پیروی می کردند، شاعران عراق نیز که در این باره موقع و مقام مهم و مشخصی را دارا بودند از پیروان سنتهای دیرین شعر خویش به شمار می‌رفتند

---

۱۳۱. اشعار عاشقانه‌یی که در مقدّمهٔ قصیده سروده شده است.

132.euphratique

۱۳۳. جندح یا سلیمان بن حارث کندی، مکنی به ابو وهب (د.گ. ۵۶۶ م.).

وبیشتر به مدیحه سرایی و سرودن اشعار توصیفی می‌پرداختند و زمینه‌های غزل در شعر آنان تنها در شکلهای نسیب و قصیده سروده می‌شد. در حجاز به ویژه مکه و طایف وضع به گونهٔ دیگری بود، برخی از شاعران اشرافی در سروده‌های خود از شرح وقایع چشم می‌پوشیدند و تنها به نقش مسائل احساسی و ذوقی می گرائیدند. در این دوره آوازه‌خوانان زن و مرد وضع مشخصی داشتند و در سرودن و پدید آمدن اشعار غنایی تأثیر فراوان کردند.

بررسی شعر تغزل گونهٔ حجاز بین سالهای ۶۷۰ ـ ۶۵۰ میلادی از نظر متون شعر با دشواریهایی روبرو است، زیرا بخش بزرگ این گونه اشعار از بین رفته و آن‌چه باقی مانده نیز یا مستخرج از جُنگها و یا از مقابله‌هایی است که پس از گذشت دیر زمانی از سرودن آنها انجام یافته است، ولی روی هم از بررسی شرایط زمانی و مکانی دوران و محلی که غزل حجاز در آنجا به وجود آمده و همچنین عواملی که مایهٔ از بین رفتن آن شده است چنین بر می آید که بخش مورد توجهی از این آثار به سفارش خواننده گان و خنیاگران به وجود آمده است. از این گذشته باید گفت دشواری داوری در این باره از این روست که در نسبت این آثار به شعرای سرایندهٔ آن شک و تردید فراوان موجود است و نمی‌توان به این گونه نسبتها استناد کرد برای مثال، کافی بوده است در غزلی، نامی یا اشاره‌یی و یا تعبیر ویژه‌یی آورده شده باشد تا بدون درنگ به شاعر معینی نسبت داده شود و چنانکه ملاحظه می‌شود چون نسبت اشعار به شاعران معین معمولا به اتکای آثار دیگر همان شاعر بوده است نمی‌تواند ارزش چندانی داشته باشد، ولی چنانکه گفته شد به‌طور کلی و صرفنظر از نام سراینده گان این گونه اشعار و تنها با توجه به مضامین آنچه باقی مانده است می‌توان نوع آنها را تشخیص کرد.

مضامین شعر حجاز با اشعار عربستان مرکزی و شرقی در این دوره تفاوتهای روشنی دارد. پیوند شعر حجاز به موسیقی تحت تأثیر عوامل محلی به گونهٔ استواری دیده می‌شود و این بستگی به ویژه در اوزان اشعار شعرای صحرا محسوس است. مرثیه‌سرایان حجاز نیز به سبب تأثیر سنتهای بادیه نشینان از مکتب صحرا پیروی می کردند و در مضامین اشعار شاعران مکه و مدینه، مضامین مربوط به بادیه‌نشینی و مهاجرت گله‌داران دیده می‌شود. شاعر این دوران حجاز در برابر اندوه جدایی برای آرامش خویش در آنچه می‌سراید پناهگاهی می‌جوید و گاه محبوب خود را به نام دیگری می‌خواند، در این گونه اشعار جزئیات وقایع نقش می‌شود و شاعر می کوشد با بیان تأثرات و احساسات خود مناظر و

شخصیتها و حالات آنان را دوباره زنده کند و بنماید.

ظهور ابونواس[۱۳۴] در بغداد رویداد برجسته‌یی در گسترش غزل عربی به وجود آورد. اگر چه در مورد آثاری که به وی نسبت داده شده گفتگوی بسیار است و می‌توان گفت تمامی این اشعار سرودهٔ وی نیست و به شاعران دیگر نیز تعلق دارد، ولی آنچه در آن تردید نیست این است که بخش مهم این اشعار که به‌طور قطع به او تعلق دارد، دگرگونی چشمگیری را در چگونگی شعر عربی پدید آورده است.

این شاعر از مادری ایرانی و پدری نیمه عرب بوده است و همین اختلاط، انعکاس مضاعفی به آثار وی بخشیده، تا آنجا که جنبهٔ عربی در اشعار او تنها ویژگی برتر به شمار نمی آید. آثار ابونواس تنها مربوط به خود او و یا مکتب اوست. روح عطوفت و آداب دانی در آثار وی در پایهٔ دوم اهمیت قرار دارد و تنها چشمگیری این حالت را در اشعاری که وی در وصف جانان مرموز سروده است می‌توان یافت. او در آثار خویش به گونهٔ استواری بر نوعی از اپیکوریسم[۱۳۵] که از هیچ گونه لذّتی رویگردان نیست تکیه می کند. به یک زن به‌خصوص توجه ندارد و در وصف او نمی‌سراید، بلکه همهٔ زنان مورد نظر اویند. در اشعار او از نوجوانان بسیاری یاد شده است که نمی‌توان احساس نسبت به آنان را بی‌نظر و افلاطونی دانست. اگر چه تمامی اشعاری که به نام اوست از وی نیست ولی به هر حال آنچه هست می‌تواند بیانگر ذوق و سلیقه و اخلاق و روحیات مردم آن روزگار بغداد باشد، و به روشنی گسستگی این جامعه را از روح آداب‌دانی و عشق رؤیایی نشان می‌دهد و به وضوح می‌نماید که شاعر می‌خواهد با گرایش به سوی ناتورالیسم[۱۳۶] از ایدالیسم[۱۳۷] که با واقعیت بستگی ندارد بپرهیزد.

در قرن سوم و چهارم هجری قمری اصول آداب دانی و روحیهٔ افلاطونی در شعر عرب جوانه های نخستین خویش را می‌نماید و بزرگ می‌شود. این حالت به ویژه در مجموعه‌یی در بارهٔ عشق به نام الزهرا دیده می‌شود بی آنکه بتوان ویژگیهایی که بیانگر این امر باشد نشان داد.

---

۱۳۴. ابونواس، شاعر ایرانی‌الاصل عربی گوی. (۱۴۶ - ۱۹۸ هـ. ق.).

135.Epicurisme
136. Naturalisme
137. Idealisme

در شعر نئوکلاسیک[۱۳۸] که از نمایندگان برجستهٔ آن می‌توان ابو تمّام[۱۳۹] و بحتری[۱۴۰] و متنبی را نام برد، درک واقعی و مفهوم اصلی عشق و بازده‌هایی که از این خاستگاه برخاسته توصیف شده، ولی باید گفت که در اشعار اینان نیز جز در نسیب که سرآغاز قصیده است گهگاه بیان گرفتار محدودیت شده است. این حالت در حقیقت نموداری از تأثیر سنتهای بادیه‌نشینی را آشکار می کند که با بیانی دیگر گونه و مضامینی گسترش یافته و بینشی روشنتر، از هیجانهای روحی و پوچی به معنای همگانی، ناپایداری عشق و درد و نارضایی سخن می گوید. این گونه تغزلها محدود و محبوس در قالب قراردادها و سرشار از دلسردی و ناامیدی است. شاعران شهرنشین این دوره در عراق و شرق اشعاری سروده‌اند که ویژگی روشنی دارد و بیشتر آنها خطاب به خلیفهٔ عباسی است.

در دوران جدید کوششهایی در راه پدید آوردن رستاخیز و دگرگونی در شعر عربی مشهود است و شاعرانی با تأثیرپذیری از شیوه‌های سمبولیسم[۱۴۱] و سوررآلیسم[۱۴۲] دست به کار پدید آوردن این دگرگونی و سرودن اشعاری به این شیوه‌اند. تردید نیست که این کوششها در جای خود چشمگیر می‌نمایند ولی نمی‌توان پیش‌بینی کرد چه زمینهٔ تازه‌یی در تغزل عربی پدید می آورد و تا کجا و چه اندازه دنبال خواهد شد.

اکنون که ادبیات غنایی را در زبان برخی از کشورهای اروپایی و به ویژه در زبان و ادبیات عربی بررسی کردیم، به پژوهش دربارهٔ ادبیات غنایی و دیرینگی آن در زبان و ادبیات ایرانی می پردازیم تا بررسی ویژه‌ترین و برجسته‌ترین گونهٔ آن یعنی **غزل** در زبان پارسی به روشنی انجام پذیرد.

۱۰. اشعار غنایی در ایران

اگر زمان پدید آمدن نخستین جوانه‌های شعر غنایی را در اروپای قرون وسطی حتی قرن دهم میلادی بدانیم، و دیرینگی اشعار غنایی را در زبان و فرهنگ عربی تا آغاز قرن هفتم میلادی به عقب ببریم، باید گفت با توجه به مدارک و سوابق مستند و موجود، اشعار

---

138. Neo - Clasique

۱۳۹. شاعر بزرگ عرب (۱۹۰ - ۹ تا ۲۶۶ هـ.ق). (ف.م)

۱۴۰. شاعر بزرگ عرب (د. گ. ۲۸۳ هـ.ق). ر. ک. (ف.م)

141. Symbolisme

142. Surrealisme

غنایی در ایران، به آن معیار و مفهوم که همراه با موسیقی و اوزان هجایی باشد دارای دیرینگی بس بیشتری است. چوپانان دیار ما از همان روزگار که گله‌های خویش را برای چرا به دامان کوهسار و فراز تلها می‌برده‌اند، با نی کوچک خویش نغمه‌های دلکش که گاه‌گاه با دو بیتیهای بسیار ساده هماهنگ بود می‌نواخته‌اند و نسیم آنها را در دشت و مرغزار متموج می‌ساخته و دل در بر شنوندگان می گشوده است. در مراسم مذهبی نیز نیاکان ما به خواندن سرود می‌پرداخته‌اند و یشتها[۱۴۳] که از روزگار پیشین بر جای مانده، هر چند با بحور و اوزان عروضی امروز سازگار نیست، حالت شعر و ترانه داشته و وقتی با موسیقی توام می‌شده، کیفیتی روحانی و دلپذیر پیدا می کرده است. آنچه مسلم است مفهوم واقعی شعر غنایی را در ادبیات کهن پارسی در سرودهای مذهبی زردشت یعنی گاهان می‌توان یافت. این سرودها بیشتر از مصراعهای ۱۴ ـ ۱۲ هجایی ــ که گویا مناجاتهای دل‌انگیز زردشت با آفریدگار خویش است ــ تشکیل شده است.[۱۴۴]

پس از این بخش با گروهی از اشعار هجایی که پس از جنگ جهانی اول در تورفان[۱۴۵] کشف شده است رو به رو می‌شویم. دکتر اندریاس[۱۴۶] مستشرق پهلوی دان آلمانی، برای نخستین بار به به خواندن این آثار موفق شد و زبان این اوراق را پهلوی پارتی یا اشکانی تشخیص داد. متون این برگها نیز متشکل از اشعار هجایی و از جمله این شعر است:

خورشیدی روشن، او پورماهی برازاک   روژنداد برازند از نتواری اوی درخت

که در آن مانی به درخت نور اشاره کرده است. در تاریخ قم[۱۴۷] نیز برخی ابیات از این گونه دیده می‌شود که نویسندهٔ آن، آنها را به پیش از اسلام نسبت می‌دهد. در تاریخ سیستان[۱۴۸] نیز سرودی از این گونه آمده است که به گفتهٔ نویسنده از آن گبرکان و مربوط به کرکوی[۱۴۹] است این سرود از شمار اشعار شش هجایی اواخر دورهٔ

---

۱۴۳. یکی از بخشهای پنجگانهٔ اوستا.

۱۴۴. دکتر داریوش صبور، عشق و عرفان و تجلی آن در شعر فارسی، تهران، انتشارات زوّار، ۱۳۴۹، ص ۶۲.

۱۴۵. تورفان، شهری که مرکز مانویان بوده است. و شاپورگان و مهرک‌نامه از آنجا به دست آمده است.

146. Dr. Andrias

۱۴۷. نویسندهٔ این کتاب شناخته نیست.

۱۴۸. نویسندهٔ این کتاب شناخته نیست. ملک الشعرای بهار از قراین حدس زده‌اند مولانا شمس‌الدین محمد موالی و محمود بن یوسف اصفهانی هر دو نویسندهٔ آن باشند. ر. ک: بهار و ادب فارسی از غلامحسین یوسفی. ج ۱. ص ۳۱۱ - ۳۴۰.

۱۴۹. محلی بین سیستان و هرات، آتشگاه کرکوی در آنجا بوده است.

ساسانی و یا اوایل عهد اسلامی و چنین است:

فرخته[۱۵۰] بادا روش[۱۵۱] — خنیده[۱۵۲] گرشسب هوش
همی برست از جوش — انوش کن می، انوش
دوست بذاگوش[۱۵۳] — به آفرین نهاده گوش
همیشه نیکی کوش — (که) دی گذشت و دوش
شاها، خدا یگانا — به آفرین شاهی

این مقدمهٔ کوتاه از این روی آمد تا اشاره‌یی به وجود اشعار هجایی در ایران پیش از اسلام به ویژه در دوران ساسانیان شده باشد، ولی گونهٔ بازشناختهٔ ادبیات غنایی و سخن منظوم را در ایران کهن و پیش از اسلام به گونه‌یی که همراه با نوای موسیقی خوانده می‌شد، در سرودهای خسروانی می‌توان پژوهش کرد، زیرا تنها نام سرودهای باربد و همچنین نکیسا که همه جا در اشعار فارسی پس از اسلام به چشم می‌آید، گواه روشنی بر وجود این گونه ادبیات غنایی در دوران ساسانیان و حتی ادامهٔ پس از آن است، زیرا شاعران دیگر نیز در روزگاران بعد، به وجود و رواج این گونه سرودها گواهی داده‌اند، چنان که شریف مجلدی (مخلدی، گرگانی) که در اواخر قرن چهارم یا اوایل قرن پنجم می‌زیسته، گفته است:

از آن چندان نعیم این جهانی — که ماند از آل ساسان و آل سامان
ثنای رودکی ماندست و مدحت — نوای باربد ماندست ودستان[۱۵۴]

ادوارد براون[۱۵۵] نیز می‌نویسد:

«نمی‌توان تردید کرد که تالارها و کاخهای ساسانی از ساز و آواز سرایندگان بی‌بهره نبوده و بلا شبهه در دورهٔ اسلامی نیز حداقل انعکاسی داشته است، زیرا هر اندازه عروض و قوافی در نظم جدید فارسی به سبک عربی در آمده باشد، پاره‌یی از اقسام شعر فارسی، از جمله رباعی و مثنوی به

---

۱۵۰. افروخته
۱۵۱. روشنایی
۱۵۲. مشهور
۱۵۳. آغوش
۱۵۴. چهار مقاله، ص ٤٤.
155. Edwarde Gramville Brown (1862-1926).

حکم ظواهر امر، مخصوص خود ایران است.[۱۵۶]
گر چه شعر فارسی از قرن دهم میلادی در خراسان رونقی به سزا یافت... معذالک افسانه‌یی هست که از وجود شعر فارسی حتی در عهد ساسانیان حکایت می کند، از یک طرف در آثار نویسند گان معتبر قدیم دائماً جز اینکه هر دو شکل از اصل پهلوی نقل شده چیز دیگری نمی‌توان فرض نمود، بنابراین در نظر این جانب افسانهٔ مزبور قابل توجه جدیتری است.»[۱۵۷]

به خاطر داریم که در این بخش با نام سرودهای خسروانی آشنا شده‌ایم و اینک بی‌مناسبت نیست از نظر همبستگی مستقیمی که این نام با دیرینگی ادبیات غنایی در ایران پیش از اسلام دارد، در این مورد به گفتگوی بیشتری بپردازیم.

فرهنگ معین ذیل نام «خسروانی» می‌نویسد:

«نوعی سرود به نثر مسجع که گویند باربد درمجلس خسرو پرویز می‌خواند، لحن سی و یکم باربدی، گوشه‌یی در ماهور، راست‌پنج گاه، شور، و ترکیبات دیگر مانند: «نوای خسروانی، راه خسروانی، خسروانی سرود»

مغنی کجایی به گلبانگ رود بیاد آور آن خسروانی سرود

«حافظ»

خواجه نصیرالدین طوسی، در معیارالاشعار[۱۵۸] می‌نویسد:

«خسروانی لحن باشد از مصنّفات باربد مطرب که آن نیز مسجع بود، مشتمل بر مدح وآفرین خسرو پرویز و هیچ کلام منظوم در آن به کار نداشته، سیف اسفرنگ[۱۵۹] راست:

سپیده دم که عروسان خسروانی ساز نوازنند بر آهنگ خسروانی باز

و بعضی لاس کوی[۱۶۰] ها و این نوا را پارسیان به مناسبت طرز خوش‌نوای آن حیوان لاسکوی خوانند، مثل آن که عربان سجع کلام را از روی سجع

---

۱۵۶. ادوارد براون، تاریخ ادبی ایران از قدیم‌ترین روزگار تا زمان فردوسی، ترجمهٔ علی پاشا صالح، تهران، ۱۳۶۲، ص ۳۰.

۱۵۷. همان جا.

۱۵۸. معیار الاشعار، خواجه نصیرالدّین طوسی، تهران، چاپ سنگی، ص ۲.

۱۵۹. شاعر ایرانی قرن ششم. ر. ک. (ف. م.).

۱۶۰. لاسکوی، با سین و کاف مفتوح و واومکسور، نام جانوری کوچک وخوش آواز.

حمام برداشته‌اند و شاید بعضی امم آن را به سبب مشابهت، از اوزان شعر شمرند وبعضی به سبب عدم تناسب حقیقی نشمرند، پس از این جهت در او اعتبار وزن باشد که اختلاف افتد.»

در شعر دورهٔ ساسانیان گونه‌های زیر متداول بوده است:[١٦١]

۱. **سرود یا سرواد و یا سرود خسروانی:** که هشت هجایی و بدون قافیه و به قصاید بعد از اسلام شبیه بوده است. سرود در آن دوران برای آفرین شاهان و به خصوص روزهای جشن در پیشگاه آتش مقدس و در حضور موبدان خوانده می‌شده است. ابوهلال عسکری[١٦٢] در کتاب الصناعتین سرود را به نثر مسجع تشبیه کرده و می گوید: «سرودها عباراتی بوده دارای سجع و از جنس نثر، سرود خسروانی یا خسروی یا کیخسروی، نثر مسجعی در مدح خسرو بوده است.»

صاحب تاریخ سیستان می‌نویسد: «تا پارسیان بودند سخن پیش ایشان به رود باز گفتندی به طریق خسروانی.»

صاحب المعجم چنین آورده است:

«باربد جهرمی که استاد بربطی بود، بناء لحون واغانی خویش در مجلس خسرو پرویز که آن را (خسروانی) خوانند، با آنکه سر به سر مدح و آفرین خسرو است بر نثر نهاده»، شاید سرود خسروانی از ساخته‌های ابوطاهر خسروانی[١٦٣] بوده، به طوری که از لغت (گاه) در نسخهٔ خطی کتاب لغات الفُرس اسدی طوسی که در کتابخانهٔ آقای نخجوانی تبریزی دیده شد بر می آید، این سرود چنین بوده است:

شاهم بر گاه برآید — گاهش بر تخت زرین
تختش بر بزم برآید — بزمش در نو کرد شاه

سرود آفرین موبد که در نوروزنامه[١٦٤] مندرج است، از نمونه‌های برجستهٔ سرودهای قدیمی به‌شمار است.

۲. **چکامک یا چامه:** نوعی از اشعار دوران ساسانی، دوازده هجایی و شاید نوعی شعر

---

١٦١. ابوتراب رازانی، همان کتاب، ص ٢٢.

١٦٢. از علمای شعر و ادب که کتاب صناعتی النّظم والنّثر از شمار تألیفات بزرگ اوست.

١٦٣. از شاعران عهد سامانی. پیش از پایان نیمه دوم قرن چهارم هـ.ق.

١٦٤. کتابی است در بارهٔ جشن نوروز و منسوب به خیام.

روستایی و عشقی و وصفی بوده است، فردوسی گوید:

همه جامهٔ رزم خسرو زدند　　همی هر زمان جامه‌یی نو زدند

صورتگر می‌نویسد:

«اشعار غنایی که گاهی به نام چامه یا چکامه و زمانی به اسم ترانه یا سرود از آنها در آثار دوران پیش از اسلام یاد شده سابقهٔ بسیار طولانی دارد. چنان که در شاهنامهٔ استاد طوسی سخن از این چکامه‌ها بسیار رفته است. مثلا در یکی از گردشهای شبانه بهرام گور شاهنشاه ساسانی به‌طور ناشناخته به خانهٔ ماهیار وارد می‌شود، دختر خانه که سرایندگی و نوازندگی می‌داند، برای شاهنشاه چامه‌یی می‌سراید و آن را با نوای چنگ هم‌آهنگ می‌سازد و فردوسی آن را چنین به رشتهٔ نظم می‌آورد

بیامد بر پادشا، چنگ‌زن　　خرامان بسان یکی نارون»[۱۶۵]

در کتاب خسرو قبادان[۱۶۶] به این واژه بر می‌خوریم و در کتاب درخت آسوریک[۱۶۷] نیز نمونه‌هایی از چامه می‌بینیم و چنان می‌نماید که چامه مأخذ دو بیتیهای بعد از اسلام است که در بحر هزج مسدّس سروده شده است.

۳. فهلویّات یا پهلویّات: یا اشعاری که در حدود قرون نخستین اسلامی در ایران سروده و خوانده می‌شده است و دور نیست که نامگذاری آن به این گونه از این روی باشد که در الحان ویژهٔ ایرانیان مانند اورامنی و پهلوی این گونه ابیات به کار می‌رفته و شمس قیس رازی نیز نمونه‌هایی از آن را در کتاب خود آورده است.

۴. ترانه یا ترانک: که از اقسام اشعار هجایی و به گونهٔ سه لختی و دارای شش یا هفت یا هشت هجا و دارای ضرب و گاهی نیز قافیه بوده و به آن در دوران اسلامی نام رباعی که با آهنگ ویژه خوانده می‌شده، داده شده است.

باید دانست که چگونگی سیر تکامل و همبستگی این گونه اشعار هجایی یا سرود ها به اشعار فارسی که بر پایه‌های عروضی و بعد از اسلام پرداخته شده است کاملا روشن نیست، ولی چنین می‌نماید که دیرینگی آنچه ما امروز در منظومه‌های فارسی تصنیف می‌نامیم با اشعار و سروده‌های هجایی آن دوران پیوستگی داشته باشد. به هر تقدیر

---

۱۶۵. لطف‌علی صورتگر، منظومه‌های غنایی، ص ۶۸.

۱۶۶. کتابی است به زبان پهلوی در بارهٔ انواع گلها و طعامها و شرابها.

۱۶۷. منظومه‌یی است به زبان پهلوی، مناظره‌یی میان بز و درخت خرما.

گفتگو در بیان وجود اشعار غنایی در ایران و دیرینگی آن، به ویژه پیرامون سرودهای خسروانی بود تا سابقهٔ غزل که خود از گونه‌های برجسته اشعار غنایی است ــ به آن مفهوم که حالات وصفی و عاشقانه و بزمی را همراه با سخن منظوم به نماید ــ تا اندازه‌یی روشن شود. کریستن سن[۱۶۸] در تأیید سرودهای خسروانی که همراه با موسیقی خوانده می‌شده است می‌گوید: «در برهان قاطع، نام سی‌لحن که باربد برای خسرو پرویز ساخته مُطَرَّد است، و در خسرو شیرین نظامی هم با مختصر اختلافی آمده ثعالبی[۱۶۹] اختراع خسروانیها را به باربد نسبت داده و گوید: در این زمان هم مطربان در بزم ملوک و سایر مردم می‌نوازند.» در واقع کلمهٔ خسروانی بر یک دستان اطلاق نمی‌شده است. عوفی[۱۷۰] از نوای خسروانی نام برده و ظاهراً مرادش همان هفت دستگاه شاهانه است که مسعودی[۱۷۱] الطرقُ الملوکیّه نامیده است ...،[۱۷۲] این هفت راه را مسعودی و ابن خردادبه[۱۷۳] نیز با اختلاف فراوان و نقلهای آشفته نام برده‌اند چنان که مسعودی در مروج الذهب[۱۷۴] از هفت راه ابن خردادبه از هشت راه یاد می کند.[۱۷۵] ملک الشعرا بهار می‌نویسد: «اشعاری بوده که برای پادشاهان و موبدان و خدا و آتشکده می‌سروده‌اند، و این نوع را سرود می‌نامیده‌اند و یا سرود خسروانی می گفته‌اند».[۱۷۶] استاد جلال همایی در تاریخ ادبیات خویش می‌نویسد: «به اتفاق مورخین و فرهنگ‌نویسان و ادبا و دانشمندان، این لحن که گاهی از آن به خسروی و کیخسروی تعبیر می‌شود، نثر مسجعی بوده است در مدح خسرو، از مصنفات باربد که با لحن و غنای مخصوصی خوانده می‌شده است. خواجه نصیر الدین طوسی در اساس‌الاقتباس در معنی مجازی موزون می نویسد: «هیأتی باشد سخن را از جهت تساوی اقوال و به حسب ظاهر شبیه به وزن، چنان که خسروانی‌های قدیم بوده‌است».و صاحب تاریخ

---

۱۶۸. خاورشناس مشهور دانمارکی (۱۸۷۵ - ۱۹۵۴ م.).

۱۶۹. ادیب و مورخ، قرن چهارم و آغاز قرن پنجم هـ. ق.

۱۷۰. نویسندهٔ کتاب لباب‌الالباب (۵۷۲ - ۶۳۵ هـ.ق.).

۱۷۱. مورّخ، اوایل قرن چهارم هـ. ق.

۱۷۲. آرتور کریستن سن، ایران در زمان ساسانیان، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۴۵، ص ۵۰۷.

۱۷۳. جغرافی‌دان ایرانی، مؤلف کتاب مسالک و الممالک. (د. گ. ۳۰۰ هـ.ق.).

۱۷۴. مسعودی، مروج الذّهب، چاپ مصر، ج ۲، ص ۶-۴۵۵.

۱۷۵. ابن خردادبه، مختاراتٌ من کِتابِ اللّهو و المَلاهی، بیروت، ۱۹۶۱، ص ۱۵.

۱۷۶. محمدتقی بهار، تاریخ تطور شعر فارسی، به کوشش تقی بینش، مشهد، ص ۱۳.

سیستان گوید: تا پارسیان بودند سخن ایشان به رود باز گفتندی، به طریق خسروانی ابوهلال عسکری در الصّناعتین می گوید: «نوعی از الحان در فارسی موجود است که الفاظ آن در قالب غیر منظومی ریخته می‌شود و این قبیل اشعار عبارت است از کلمات منثوری که بواسطهٔ کشیدن الفاظ به قالب منظومی تطبیق می‌شوند.»[۱۷۷]

در بیان مفهوم و چگونگی سرودهای خسروانی در دیگر فرهنگها و کتب ادبی هر کجا از باربد یا نوای خسروانی سخن رفته، مانند این توصیفها دیده می‌شود.

در کتاب‌مختارات من کتاب‌اللّهو والملاهی ازابن خردادبه در صفحهٔ ۱۶ قطعه‌یی شایان توجه آمده است، می‌دانیم که ابن خردادبه از کسانی است که در تاریخ و موسیقی ایرانی دستی تمام داشته و خود از شاگردان اسحق موصلی[۱۷۸] بوده است. و حتی وی در پیشگاه خلیفه المعتمد عباسی و به خواهش او پیرامون موسیقی ملل به سخنرانی پرداخته است و از این رو می توان به قدمت قطعه اطمینان بیشتری کرد. وی در این کتاب که گویا اصل آن در دست نیست و نسخهٔ منحصر به فردی از برگزیده‌های آن به تازگی به طبع رسیده است، ضمن بررسی تاریخ موسیقی می گوید:

«بزرگترین موسیقی‌دان ایرانی در روزگار خسرو پرویز، بَهلبذ باربد بوده، وی از مردم ری[۱۷۹] بود که عود را از همه خوشتر می‌نواخت و با سخنانی موزون برای او آهنگهایی می‌ساخت و هرگاه حادثهٔ ناگواری روی می‌داد که نویسندگان دربار و گزارشگران اخبار از رسانیدن آن به پادشاه بیم داشتند وی را آگاه می کردند و او در آن باره آهنگی می‌ساخت و می‌خواند و می‌نواخت تا خشم شاه فروکش کند. از این دست آهنگها که او ساخته بود، - و از آهنگهای معروف‌اوست در ستایش پادشاه و تهنیت وی - پنجاه آواز بود که از آن جمله است این لحن او:

عسازیارة قیصر خاقان کسری ابرویز

قیصر ماه ماند و خاقان خرشید

"اَیْ قَیْصَرُ یَشْبَهُ الْقَمَرَوَ خاقانُ الشَّمْسَ"

آن من خدای ابر ماند کامغاران

---

۱۷۷. ر. ک. لغتنامهٔ دهخدا، (باد - بارساد)، ص ٦ - ۲۸۵

۱۷۸. از موسیقی‌دانان بنام دربار هارون‌الرشید.

۱۷۹. شمس قیس رازی باربد را جهرمی دانسته است. ر. ک. المعجم ص ۲۰۰.

"اَیْ اَلّذی هُوَمَولایٰ یَشْبَهُ الغَیْمَ المُتَمَکِّن"
کخاهذ ماه بوشد، کخاهذ خرشید
"اَیْ اِذا شاءَ غطّا القمرو اِذاشاءَ الشَّمْسَ"[۱۸۰]

چنانکه مشاهده می‌شود جملهٔ عربی نخست عنوان سرود است و خود سرود یک قطعهٔ سه مصراعی است که هر مصارع آن باید از ۱۱ ـ ۱۰ هجا تشکیل شده باشد، ابن خردادبه با آوردن این سرود که ترجمهٔ عربی هر مصارع آن را نیز به جای خود آورده است به گونهٔ نسبی کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی دری را که به دوران خسرو پرویز (۵۹۰ - ٦۲۷ م.) منتهی می‌شود به دست داده است.

به این ترتیب هجایی بودن اشعار آن دوره روشن می‌شود و این موضوع مؤید گفتار تذکره‌نویسان و ارباب فرهنگ است که یاد آوری کرده‌اند، خسروانیها نوعی لحن بوده که باربد بنیاد آن را بر نثر نهاده است. و به روشنی پیداست که چون این گونه افراد با وزنهای عروضی خوگر بودند از شناخت وزن هجایی این نوع سروده‌ها درمانده و پایهٔ اینگونه اشعار را بر نثر دانسته‌اند، ولی امروز ما به خوبی هجایی و موزون بودن آنها را تشخیص می‌دهیم، خلاف آن که پیشینیان آنها را موزون نمی‌دانسته یا داشتن یک نوع وزن مجازی را به آنها نسبت می‌داده‌اند، چنان که خواجه نصیر الدین طوسی به سبب آشنایی به تعریف اصلی وزن، اوزان خسروانیها را گونه‌یی وزن مجازی دانسته‌است.[۱۸۱] اگر چه با در دست داشتن همین یک سرود نمی‌توان به طور کلی نسبت به هجایی بودن تمام سرودهای آن دوران داوری کرد، ولی می‌توان در این عقیده استوار شد که به گفتهٔ همایی شاید نوعی تناسب و الحان و اوزان غنایی خاص در شعر آن دوران بوده است.[۱۸۲]

۱۱. غزل، برجسته‌ترین گونهٔ شعر غنایی فارسی

با آنچه در زمینهٔ ادبیّات غنایی گفته شد مشاهده می‌شود که سابقهٔ اشعار غنایی در ایران ـــ به مفهوم کلمات موزون و سرودهای هجایی و غیر مقفّی که همراه با آهنگ یا نوای موسیقی خوانده شود ـــ بسیار زیاد و دیرینگی آن از تاریخ پیدایی این گونه ادبیات در زبان برخی اقوام و ملل بسیار بیشتر است. اگر چه همان‌طور که گفته شد، آثار مکتوب

---

۱۸۰. شفیعی کدکنی، «کهنه‌ترین نمونه شعر فارسی، یکی از خسروانیهای باربد»، مجلّهٔ آرش، شماره ششم، دورهٔ اول، ۱۳٤۲.

۱۸۱. مهدی اخوان ثالث. مجلّهٔ یغما، سال ۱۳، شمارهٔ ۱۰، ص ٤۹۹.

۱۸۲. جلال‌الدّین همایی، تاریخ ادبیات ایران، ص ٤ تا ۱۸٤.

بسیاری از اشعار غنایی و سرودها جز در برخی موارد در زبان پهلوی و دری، و گاه در گویشهای محلی ایران در دست نیست. ولی بیشتر قراین و شواهد [۱۸۳] و آثاری که از سرودهای خسروانی و قول شاعران بزرگ و اشاره‌های مکرر آنان به سرودهای مزبور، به ویژه در دورهٔ ساسانیان، گواه راستینی بر وجود این گونه ادبیّات در ایران باستان است.

باید توجه داشت که جز آنچه گفته شد در زمینهٔ ادبیات و اشعار غنایی تا صدر اسلام و از آن پس تا آغاز شعر فارسی دری، نمونه‌های دیگری از اشعار غنایی در ادبیات ایران نمی‌توان به دست داد، بلکه تجلی اشعار غنایی را به ویژه به مفهوم واقعی و تعاریفی که برای این گونه ادبیات باز گفته شد، در نخستین جلوه‌های شعر موزون و مقفای فارسی دری می‌توان جستجو کرد. زیرا چنانکه خواهیم دید، حتی نخستین و ابتداییترین آثار شعر فارسی دری ــ که بر اساس بحور عروضی و همراه با وزن و قافیه سروده شده است ــ از جلوه‌های غنایی بهره دارد و این کیفیت همراه با سیر تکامل شعر فارسی، در گونه‌های مختلف از نظر شکل به گونهٔ مثنوی و غزل و مسمط و ترکیب‌بند و غیره، رفته‌رفته به مرحلهٔ کمال رسیده است، ولی در این میان تنها غزل فارسی را ــ باتوجه به صفات بارز معنوی آن ــ می‌توان برجسته‌ترین نوع ادبیات غنایی ایران به شمار آورد.

۱۲. غزل در لغت

به مفاهیم غزل در فرهنگها توجه کنیم:

لغت‌نامهٔ دهخدا غزل را به نقل از برخی فرهنگ‌ها اسم مصدر عربی، به معنی رشتن و مغزول را نعت از آن یاد کرده است و به نقل از ترجمهٔ علامهٔ جرجانی ص ۷۳، ریسمان رشتن و به نقل از غیاث‌اللغات ریسیدن آورده است. همین فرهنگ معانی دیگر غزل را با مآخذ آن به ترتیب زیر آورده است:

مصدر عربی، سخن گفتن با زنان و عشقبازی نمودن (منتهی‌الاَرَب)، حدیث زنان و حدیث عشق ایشان کردن (آنندراج)، محادثه با زنان (اَقربُ المَوارد)، بازی کردن با محبوب، حکایت کردن از جوانی و حدیث صحبت و عشق زنان (غیاث‌اللّغات)، دوست داشتن، حدیث با زنان و صحبت با ایشان (تاجُ المَصادِر بیهقی)، ستایش کردن کسی،

---

۱۸۳. برای مثال منظومهٔ ویس و رامین که در اواسط قرن پنجم هجری به نظم در آمده از متن پهلوی و با ترجمهٔ مستقیم آن به شعر فارسی سروده شده است و این خود دلیلی بر این است که زمینه ادبیات غنایی در ایران پیش از اسلام وجود داشته است. ذبیح‌الله صفا، تاریخ تحول نظم و نثر فارسی، تهران، انتشارات دانشگاه، ۱۳۳۸، ص ٦.

ثنای کسی (مُقَدِّمةُ الادَب) زَمخشری، سخنگویی با زنان، عشقبازی (منتهی الارب)، گفتگوی پسران و دختران جوان و گفته‌اند به معنی عشقبازی با زنان است (اَقْرَبُ الْمَوارِد)، سخنی که در وصف زنان و عشق ایشان گفته‌اند، و در عرف شعرا، چند بیت مقرری است که پیش قدما زیاده از دوازده نیست و متأخران منحصر در آن ندانند، و با لفظ خواندن و سرودن و زدن و برداشتن و طرح کردن و از قلم ریختن مستعمل است. (آنندراج)، سرواد و کلام منظوم و شعر و چامه فرهنگ (ناظم الاطّباء).

کلام موزون و مقفی در معاشقه و وصف حال زنان، شعری با مطلع و مقطع از پنج تا پانزده بیت و بیشتر در مدح و نوازش معشوقه و مغازله با او و جز آن.

در کشّاف اصطلاحات فنون آمده، غزل اسم مغازله است به معنی سخن گفتن با زنان و در اصطلاح شعر عبارت است از ابیاتی چند، متحد در وزن و قافیه، که بیت اول آن ابیات مصرع باشد فقط، و مشروط آن است که متجاوز از دوازده نباشد، اگر چه بعض شعرای سلف زیاده از دوازده‌هم گفته‌اند، فأما الحان آن طریقه غیر مسلوک است و اکثر، ابیات غزل را یازده مقرر کرده‌اند و هر شعری که زیاده بر آن بود، آن‌را قصیده گویند، و در غزل غالباً ذکر محبوب، وصف، حال محِبّ و صفت احوال عشق و محبت بود (کذافی مَجمَع الصنایع)، و غزل را تشبیب نیز گویند (کذا فی مَجمَع الصنایِع)، و صاحب مَجمَع الصنایِع، تشبیب را از انواع غزل شمرده است.

صاحب مرآت‌الخیال گوید: ذکر تخلّص در غزل از زمان سعدی لازم شده است. المنجد ذیل غزل می‌نویسد:

غزل - غَزَلاً بِالنّساءِ: حادَثَهُنَّ، غازَلَ المرأَةَ حادَثَها و راوَدَها.[۱۸۴]

الغَزَل (مص): اَللّهو مَعَ النِّساءِ. اَلغَزِلُ: اَلْمُتغزِّلُ بِالنساءِ.[۱۸۵]

فرهنگ معین در معانی غزل می‌نویسد: «عربی، مصدر لازم: سخن گفتن با زنان، عشقبازی کردن. حکایت کردن از جوانی وحدیث صحبت و عشق زنان. اسم مصدر: سخنگویی با زنان، عشقبازی.»

در ادبیات: شعری مرکب از چند بیت معمولا بین ۷ تا ۱۲ بیت که وزن آنها مساوی و مصراع اول با آخر ابیات مقفی باشد، و موضوع آن وصف معشوق و می و مغازله است.

در موسیقی: یک قسمت از چهار قسمت نوبت مرتب، یعنی تألیف کامل است و آن چهار

---

۱۸۴. با زنان گفتگو و هم‌نشینی کرد.

۱۸۵. به گونهٔ مصدر: به معنی بازی با زنان و (الغَزِل) کسی که با زنان صحبت و بازی می کند.

قسمت عبارت‌اند از: قول، غزل، ترانه، فرو داشت.

تا مطربان ز شوق مَنت آگهی دهند　　　قول و غزل به ساز و نوا می‌فرستمت

«حافظ»

جالب اینکه در فرهنگ معین در بیشتر موارد ترکیبهایی مانند: غزل‌پرداز، غزلخوان، غزلسرای، غزلسرایی، غزلگوی، جز معانی دیگری که به جزء اصلی کلمه مرکب یعنی غزل داده شده معانی دیگری مانند: مطرب، در غزل‌پرداز و غزلخوان، غزلسرای و مطربی، در غزلسرایی وغزلگویی داده شده است که دلیل دیگری به ارتباط ادبیات غنایی به ویژه نوع غزل با موسیقی است چنان که اشارهٔ حافظ نیز در این بیت گواه همین معنی است:

غزلیات عراقی است سرود حافظ　　　که شنید این ره دلسوز که فریاد نکرد

منظور از عراق راهی است در موسیقی، به این ترتیب با توجه به معانی و مفاهیمی که صاحبان فرهنگهای گوناگون برای غزل آورده‌اند یک زمینهٔ کلی از مفهوم غزل که عبارت از بیان حال عشق و وصف معشوق و احوال جوانی و هم نشینی در بزم با زنان و فنون عشقبازی و گاه پیوسته با نوای موسیقی است به دست می آید.

۱۳. تعاریف غزل

پیش از آغاز گفتگو در این مورد شایسته است یاد آوری شود که آنچه در این روزگار به مناسبت دگرگونی ارزشها و پیشرفت علوم ادبی و تغییر بینش و ارزیابی مسایل، پایه و اساس داوری است با معیارها و داوری گذشتگان که در روزگاران پیشین می‌زیسته‌اند تفاوت فاحش دارد، ولی از آنجا که برای بررسی هر موضوع نظر داشتن به داوریها و معیارهای گذشته ــ که برخی از آنها هنوز هم‌چنان معتبر و قابل پذیرش‌اند ــ نیاز هست، از این رو به بررسی تعاریف پیشینیان از غزل می‌پردازیم:

فرهنگ اسلامی ذیل غزل تعریف این گونه شعر را از نوشتهٔ گارسن دوتاسی[186] چنین می آورد:

«غزل: شعر کوتاهی است بیش از چهار و کمتر از پانزده بیت که در مصراع اول هم قافیه است و این قافیه در مصراع چهارم و ششم و تا آخر ادامه دارد و

186. G.de Tassy

در پایان آن معمولاً شاعر نام خود را می آورد که تخلص نامیده می‌شود.

«مضمون شعر معمولا عشقی - تغزلی است ولی مضامین دیگری از گونهٔ شراب، بهار، سرنوشت و غیره نیز در آن وارد می‌شود. شکل شعر باید بسیار ممتاز باشد و به ویژه از نظر زبان نباید کلمات خشن و ناخوش آهنگ در آن به کاربرده شود، غزل نوع شعری است که مورد علاقهٔ بسیار گویندگان به زبانهای پارسی و هندی و ترکی است.»

صاحب المعجم در این مورد می‌نویسد:[۱۸۷]

«... غزل در اصل لغت، حدیث زنان و وصف عشقبازی با ایشان و تهالک در دوستی ایشان است، و مغازلت و عشقبازی و ملاعبت است با زنان، و گویند: رَجُلٌ غَزِلٌ، یعنی مردی که متشکل باشد به صورتی که موافق طبع زنان باشد و میل ایشان بدو بیشتر بود به سبب شمایل شیرین و حرکات ظریفانه و سخنان مستعذب، و بعضی اهل معنی فرق نهاده‌اند میان نسیب و غزل و گفته‌اند معنی نسیب، ذکر شاعر است خَلْق و خلق معشوق را و تصرف احوال عشق ایشان دروی، و غزل دوستی زنان است و میل و هوای دل برایشان و به افعال و اقوال ایشان و از اینجاست که گویند چون سگ در صید به آهو رسد و آهو بیچاره گردد بانگکی ضعیف بکند از ترس جان، سگ را رقتی پیدا شود و از وی باز ایستد و به چیزی دیگر مشغول شود، گویند: غَزِلُ الْکَلْبُ، و همانا آهو را غزال از اینجا نام نهاده‌اند که این مغازلت را شایسته است و بیشتر شعرای مفلق، ذکر جمال معشوق و وصف احوال عشق و تصابی[۱۸۸] را غزل خوانند، و اغزالی که مقدمهٔ مدحی یا شرح حالی دیگر باشد، آن را نسیب گویند و به حکم آن که مقصود از غزل ترویح خاطر و خوش آمد نفس است باید که بنای آن بر وزنی خوش و مطبوع و الفاظی عذب سلیس و معانی رایق[۱۸۹] مروّق نهند و در نظم آن از کلمات مستکره و سخنان خشن محرز باشند چنان که عمادی[۱۹۰] گوید:

---

۱۸۷. المعجم، ص ۴۱۵.

۱۸۸. کودکی کردن. اعمال کودکانه کردن، عشق ورزیدن.

۱۸۹. صاف، خوشایند.

۱۹۰. شاعر قرن ششم. (د. گ. ۵۸۲ هـ. ق).

دل و جانم به عشق تو سمرند | همه عالم بدین حدیث درند
زلف و روی و لبت بنامیزد[191] | همه از یکدیگر شگرفترند
تو نه‌ای یار، لیک در غم تو | که جز از مرغزار جان نپرند
خورش طوطیان شکر باشد | طوطیان لب تو خود شکرند
دل من گشت حلقه‌یی که درو | جان فروشند و عشوهٔ تو خرند
عاشقان‌را چه‌روی با تو، جز آنک | لب بدوزند و در تو می‌نگرند
نبرند از غم تو جان یک بار | هوسی می‌پزند و می گذرند»

استاد جلال همایی در کتاب صناعات ادبی خود می‌نویسد:

«غزل در اصطلاح شعرای فارسی اشعار است بر یک وزن و قافیت، با مطلع مصرّع که حد معمول متوسط مابین پنج بیت تا دوازده بیت باشد، گاهی بیشتر از آن تا حدود پانزده و شانزده بیت، و به ندرت تا نوزده بیت نیز گفته‌اند، اما از پنج بیت کمتر، چون سه چهار بیت باشد می‌توان آن‌را غزل نا تمام گفت و کمتر از سه بیت را به نام غزل نشاید نامید.[192]

کلمهٔ غزل در اصل لغت به معنی عشقبازی و حدیث عشق و عاشقی کردن است، و چون این نوع شعر بیشتر مشتمل بر سخنان عاشقانه است آن را غزل نامیده‌اند. ولیکن در غزلسرایی، حدیث مغازله شرط نیست، بلکه ممکن است متضمن مضامین اخلاقی و دقایق حکمت و معرفت باشد و از این نوع غزلهای حکیمانه و عارفانه نیز بسیار داریم که نمونهٔ آن را نقل خواهیم کرد.

فرق میان غزل با تغزل قصیده آن‌است که ابیات تغزل باید همه مربوط به یک موضوع و یک مطلب باشد، اما در غزل تنوع مطالب ممکن است، چندان که آن را شرط غزل دانسته‌اند، غزل هر قدر لطیفتر و پر سوز و حالتر باشد مطبوعتر و گیرنده‌تر است، و همان اندازه که در قصیده فخامت و جزالت مطلوب است، در الفاظ و معانی غزل باید رقّت و لطافت به کار برد و از کلمات وحشی و تعبیرات خشن و ناهموار سخت احتراز کرد.»[193]

---

۱۹۱. به نام ایزد.

۱۹۲. اطلاق نام غزل با معانی و تعاریفی که برای آن شد تنها با توجه به شکل ظاهری و تعداد ابیات کافی نیست، بلکه شکل، یکی از مشخصات غزل می‌تواند باشد.

۱۹۳. جلال‌الدین همایی، صناعات ادبی، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۳۹، ص ۱۹۳.

در اینجا برای آن که بیشتر به مفهوم و کیفیت معنوی غزل توجه شود بی‌مناسبت نیست به غزل شیوایی از ابن‌الوَردی[۱۹۴] لغت‌دان وفقیه و ادیب شاعر عرب و ترجمهٔ آن اشاره شود که سروده است:

اِعْـتَـزِلْ ذِکْـرَ الأَغـانـی وَالْـغَـزَلْ　　　وَ قُـلِ الـفَـصْـلَ وَ جـانِـبْ مَـنْ هَـزَلْ

«از ساز و آواز عشقبازی با زنان کناره گیر ــ سخن قاطع بگوی و از کسی که بیهوده گویی کند بپرهیز».

وَدَعِ الـذِّکْـرَ لِاَیّـامِ الـصِّـبـا　　　فَـلِـأَیّـامِ الـصِّـبـا نَـجْـمٌ اَفَـلْ

«یاد روزگار جوانی را رها کن ــ چه روزگار جوانی ستاره‌یی بود که افول کرد».

وَاتْـرُکِ الـغـادَةَ لا تَـحْـفِـلْ بِـهـا　　　تُـمْـسِ فـی عِـزٍّ رَفـیـعٍ وَ تُـجَـلْ

«زیبایان را ترک گوی و به ایشان مشغول مباش ــ در این صورت در عز، بلند پایه می‌روی و جلیل می‌شوی.»

وَ افْـتَـکِـرْ فـی مُـنْـتَـهـیٰ حُـسْـنِ الَّـذی　　　أَنْـتَ تَـهْـواهُ، تَـجِـدْ اَمْـراً جَـلَـلْ

«بیندیش در فرجام و نهایت زیبایی کسی که ــ دوستش داری، در می‌یابی امری بس خطیر است».

وَ أَهْـجُـرِ الْـخَـمْـرَةَ إِنْ کُـنْـتَ فَـتـیً　　　کَـیْـفَ یَـسْـعیٰ فـی جُـنـونٍ مَـنْ عَـقَـلْ

«از باده دوری گزین اگر جوانمردی ــ چگونه کسی که عاقل است در جنون و دیوانگی می کوشد؟»

---

۱۹۴. زین‌الدّین ابوحَفص عمرْ بن ابی الفوارس محمّد الوَردی القُرَشی (۶۹۸ - ۷۴۹هـ.ق.).

۱. پژوهشی در نخستین نشانه‌های شعر فارسی دری
۲. پایه‌های غزل در شعر فارسی

فصل دوم

شعر فارسی دری

۱. پژوهشی در نخستین نشانه‌های شعر فارسی دری

در بخش گذشته پیرامون اشعار غنایی به ویژه در ایران باستان سخن گفتیم و اشاره کردیم که غزل از برجسته‌ترین گونه‌های بازشناختهٔ اشعار غنایی پارسی دری است. اینک که سیر دگرگونی و تکامل این نوع شعر مورد گفتگو و پژوهش است، در آغاز اشاره‌یی به دیرینگی پیدایش زبان و شعر پارسی دری بی مناسبت نیست.

با آنچه در مقدمهٔ بخش نخست از تأثیرات طبیعت و عوامل مربوط به آن ــ که هستهٔ درونی و انگیزندهٔ اندیشهٔ انسانها و سرانجام پدید آمدن انواع هنرها به ویژه شعر است ــ گفته شد، به‌طور کلی روشن می‌شود که شاید نتوان سابقهٔ دقیق و راستینی ــ جز آثار نوشته‌یی که از گذشته‌های دور بر جای مانده است ــ برای تاریخ آغاز شعر در زبانهای گوناگون اقوام و ملل جهان یافت؛ زیرا اندیشه‌های آدمی در بارهٔ خود و طبیعت ــ که شکل شعرهای ساده و ابتدایی را دارد ــ هیچگاه از وی قابل انتزاع نیست و نمی‌توان تصور کرد که زندگی انسان بدون شعر امکان‌پذیر بوده است، از این روست که بی‌هیچ گمان کوششهایی کهٔ در راه یافتن نخستین شعر، در هر زبان، صورت گیرد به سامان و انجام نخواهد رسید. زیرا سرگذشت شعر به این ترتیب به دورانهای تاریک و ناشناخته‌یی خواهد کشید که از گزارشهای تاریخ به دور است و افسانه‌هایی مانند داستان آدم که شعری در مرثیهٔ پسرش هابیل سرود و مورخان اسلامی و تذکره نویسان ایرانی نیز در کتابهای خود یاد کرده‌اند[1] نیز چون بسیاری دیگر از افسانه‌ها، بر نهاد یک تخیل شاعرانه پایه گذاری شده و خود، رنگ شعر دارد.

در مورد نخستین شعر پارسی نیز همین سرگشتگی وجود دارد و راستی آن است که دیرینگی شعر ایرانی، آن‌هم نه شعر موزون و مقفای دری، با توجه به آثار موجود

---

۱. لُباب‌الالباب، محمّد عوفی، به کوشش سعید نفیسی، تهران، ابن سینا، ۱۳۳۵، ص ۱۸.

همان گونه که گفته شد به زمان زردشت و سرودهای مذهبی ایران باستان می‌رسد و از آن پس نمونه‌ها و منظومه‌های دیگری نیز به زبانهای پهلوی اشکانی و ساسانی در دست است که جای گفتگو پیرامون آن نیست و سخن در اینجا بر سر آغاز زبان و شعر پارسی دری و نخستین نشانه‌های آن است. در مورد نخستین آثار شعر به زبان دری نیز باز هم‌چنان سرگشتگی باقی است و پژوهشگران و دانشمندان در این باره سخنها گفته‌اند و هر یک نام کسانی را با دو دلی، به عنوان نخستین شاعر پارسی گوی یاد کرده‌اند ولی هیچ یک از آنها نمی‌تواند با دلیل استوار و پایه‌یی راستین، سرآغاز شعر پارسی دری و سرایندهٔ این گونه شعر را به دست دهد، زیرا اینان بدون توجه به اینکه هیچ هنر یا هیچ زبانی یکباره و بدون سابقه پدید نمی‌آید بر آنند که شعر دری پس از یورش تازیان به‌وجود آمده و پیش از آن درآمدی نداشته است، و از روی همین اندیشه به استناد اشعاری پراکنده که در عهد اسلامی و یا قرون نخستین آن سروده شده و حتی در درستی انتساب آنها نیز دو دلی است سرایندگانی چون محمد بن وصیف سگزی[۲] و بسام کورد[۳] و برخی دیگر را پیشاهنگان سرودن شعر فارسی دری دانسته‌اند[٤] و اگر بخواهیم بررسی را به همین مقدار بسنده کنیم، چون اثر یا آثار دیگری در دست نیست ناگزیر باید یکی از همین نمونه‌ها را که پس از اسلام سروده شده است بپذیریم، ولی آنچه مسلم است با توجه به اینکه زبان و شعر هیچ گاه ناگهان پدید نمی‌آید، داوری درست در این باره میسر نیست.

از آخرین تحقیقهایی که دربارهٔ شعر دری پس از اسلام شده از جمله نوشتهٔ عبدالحسین زرین کوب است که **سرود مردم بخارا** را در بارهٔ عشقبازیهای سعید بن عثمان سردار تازی، و خاتون بخارا نقل کرده که مؤلف تاریخ بخارا از آن یاد کرده ولی اصل آن سرود را نیاورده است، زرین کوب این سرود را در کتابی به نام أَسْماءُ الْمُغْتالِينَ مِنَ الْأَشرافِ فِي الْجاهِلِيَةِ وَالإِسْلامْ[۵] که در قاهره به چاپ رسیده، یافته و اندکی از این

---

۲. دبیر رسایل یعقوب لیث که به قول صاحب تذکرهٔ دولتشاه نخستین شعر خود را به فارسی در شعری که به زبان عربی در مدح مأمون سروده بود آورده است. به‌نظر می‌رسد وی نخستین شعر خود را به زبان فارسی بعد از سال (۲۵۱ هـ. ق) سروده باشد. ر. ک. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۳۵، ج ۱، ص ۱۶۵.

۳. معاصر یعقوب لیث و از پیشاهنگان شعر فارسی.

٤. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ص ۱۶۵.

۵. تالیف ابوجعفر محمد بن حبیب بغدادی (د. گ. ۲٤۵ هـ. ق).

سرود را به شرح زیر آورده است:

کــــور خــمــیــــر آمــــده   خـــاتـــون دروغ کـــنــــده؟

به این ترتیب چون سرود مردم بخارا به وسیلهٔ نویسندهٔ کتاب من الاَشراف اعراب فی الجاهلیّة والاسلام به روایت آمده و امکان این هست که وی نیز این سرود را از زمانهای پیشین نقل کرده باشد و نویسنده نیز در تاریخ ۲۴۵ و پیش از ۲۵۱ هجری قمری — که تاریخ سروده شدن نخستین شعر پارسی به وسیلهٔ محمد بن وصیف سگزی یاد شده — به این روایت دست زده است، بی‌هیچ دو دلی بعد از سرودی که از باربد در تهنیت خسرو پرویز یاد شد، این سرود را می‌توان نمونهٔ کهنه‌ترین سرود فارسی دری مربوط به بعد از اسلام دانست که به ما رسیده است.[۶] ولی با این وصف هنوز نمی‌توانیم شعر دری را پدیده‌یی که پس از اسلام به وجود آمده باشد بدانیم.

شفیعی کدکنی در تحقیق ممتّعی که در این زمینه کرده و اشاره به آن در این گفتار مناسب است می‌نویسد:

«اگر در گذشته بعضی می‌پنداشتند که زبان دری دنبالهٔ پهلوی ساسانی است و تصور می کردند که از آمیزش زبان پهلوی و تازی به وجود آمده است، امروز ثابت شده، و قرائن استوار تاریخی و زبانشناسی بر این موضوع تصریح دارند که زبان دری زبان تازه‌یی نیست بلکه پیشینه‌یی کهن دارد که در عرض زبان پهلوی است و لهجه‌یی مشترک بوده که در مشرق ایران و در بارشاهان بدان سخن می گفته‌اند و در این باره از قدیم‌ترین روزگار مورخین اسلامی مانند ابن مقفع به نقل ابن‌النّدیم در اَلتَّنْبیه عَلیٰ حَدوثِ التَّصْحیف و یاقوت حموی در مُعجَم‌البُلدان اشاراتی داشته‌اند و زبانی رایج و لهجه‌یی عمومی و ادبی بوده است که در دورهٔ ساسانی و اوایل اسلام، در ایران شیوع داشته است و گذشته از شواهد تاریخی، از نظر اصول زبانشناسی و ژرف‌نگریی در تاریخ شعر فارسی بعد از حملهٔ عرب این موضوع به خوبی روشن می‌شود و وجود آثار فصیح و استواری از شاعران و نویسندگانی چون رودکی و بلعمی نشان می‌دهد که زبان دری، زبانی رایج و پخته و کامل بوده است تا توانسته است در فاصلهٔ کمتر از دو قرن آن چنان تکامل پیدا کند و نیز عباراتی که از

---

۶. عبدالحسین زرین کوب، «سرود اهل بخارا» مجلّهٔ یغما، سال ۱۱، شمارهٔ ۷، ص ۲۸۹.

شاهنشاهان ساسانی به زبان دری در کتب عربی، مانند اَلْمَحاسِنُ وَالاَضداد، جاحظ ذکر کرده‌اند خود گواه این بحث است.

«با این دلایل استوار نمی‌توانیم شعر موجود در این زبان را به حدودی مربوط به پس از حملهٔ عرب منحصر کینم، زیرا وقتی زبانی رایج بود، بی‌هیچ گمان شعر هم در آن خواهد بود و اگر نمونه‌یی از آن بِه ما نرسیده باشد دلیل آن نخواهد بود که شعر نداشته است.

ما در کتب مورخین اسلامی، مانند اَلتَّنْبیه وَالاِشراف از مسعودی و اَلتَفْضیلُ بَیْنَ بَلاغتي الْعَرَبِ وَالعَجَمْ از ابوهلال عسکری می‌خوانیم که ایرانیان شعرهای فراوانی در دورهٔ ساسانی داشته‌اند، اما در بارهٔ اینکه این شعرها، چه اندازه به زبان دری و چه میزان آن به زبان پهلوی بوده است آگاهی درستی در دست نداریم و از مورَخین قدیم کسی در این باره سخن نگفته است. تنها، جاودان یاد استاد ملک‌الشعرای بهار، در مقالات شعر در ایران که در مجلهٔ مهر نوشته در بارهٔ آثاری که در تورفان از میان شنها و ریگها و خرابه‌های آنجا پیدا شده، معتقد است که آن آثار به زبان دری است، زیرا با لهجهٔ پهلوی تفاوتهای زیادی دارد و چون بعضی لغات آن در زبان دری موجود است و در پهلوی نیست باید دری به شمار رود [۷]، اما صفا این آثار را در دو لهجهٔ پهلوی اشکانی شمالی و پهلوی ساسانی جنوبی می‌داند [۸] و هنوز به درستی در این باره تحقیق نشده و به احتمال قوی باید به زبان پهلوی باشد. وی می‌نویسد: جز این اشارهٔ بهار جای دیگر ندیده‌ام که از دورهٔ ساسانی به شعری در لهجهٔ دری اشارت رفته باشد. البته این در صورتی است که شعر بهرام گور را و آنچه به همای چهر آزاد و امثال آن نسبت داده‌اند مورد تردید قرار دهیم، چنانکه از ظاهر امر نیز پیداست و نیازی به گفتگوهای دراز دامن نیست. شعری به بهرام نسبت داده‌اند و در گذشته آن‌را دری می‌شمرده‌اند و با تغییر شکلهایی که در آن ایجاد کرده بودند و به صورت یک شعر عروضی در آمده بود، اما اگر تصریح ابن خرداذبه در کتاب مسالک و الممالک نبود می‌توانستیم اساس آن‌را بر ساختهٔ ذهن تذکره نویسان یا مردمان

---

۷. محمّد تقی بهار، شعر در ایران، گرد آورنده عبدالحمید شماعی، تهران، گوتنبرگ، ص ۱۵.

۸. ذبیح‌الله صفا، گنج سخن، تهران، ابن سینا، ۱۳۴۱، ص ۲۴.

قصه‌پرداز بدانیم ولی با تصریح او باید اذعان کنیم که شعری بوده است به همان صورت

منم شیر شلنبه   وُمنم ببر یله

که او نقل کرده است، اما اکثر محقّقان، این شعر را به زبان دری نمی‌دانند و یک اثر هفت هجایی پهلوی می‌شمارند.[۹] سرود کرکوی را نیز اگر چه در اصالت آن شکی نیست اما نمی‌توان شعر دری به شمار آورد. اگر چه بهار آن‌را یک شعر دری می‌داند[۱۰]. اما در بارهٔ تاریخ سروده شدن آن تردید هست که از چه روزگاری است. بیشتر حدس زده می‌شود که به دوره‌یی پس از حملهٔ عرب مربوط باشد و در این صورت باز هم با این فرض که آن را به زبان دری بدانیم، قدیمترین شعر دری نخواهد بود و باید در یافتن نمونه‌های دیگر کوشید.

چنان که پیشتر نیز یاد کردیم، شعرهایی از همای چهره آزاد و کیخسرو و اردشیر بابکان، در تاریخ قم و مُجمل التّواریخ والقِصَص آمده، که هرگز بر آنها اعتماد نیست و باید دید که اگر شعری به زبان دری در آن روزگار وجود داشته چرا مورخان و تذکره نویسان نقل نکرده‌اند.»[۱۱]

با توجه به آن‌چه در این زمینه یاد شد، می‌توان دریافت که زبان پارسی دری در دورهٔ ساسانیان گویش کامل ومستقل و دارای آثار منظوم بوده که در کنار زبان پهلوی وجود داشته و نمونه‌های آن تا قرنها پس از یورش اعراب در این زبان موجود بوده است.

۲. نگاهی به شناخت غزل در شعر فارسی

اگر خواسته باشیم پایه‌های غزل در شعر فارسی را، بر اساس مشخصاتی که پس از سیر تکامل و شکل پذیری کامل آن، در قرن پنجم تا هفتم هجری برای غزل باز شناخته شده است و اهل ادب جای‌جای از آن سخن گفته‌اند بررسی کنیم، باید اعتراف کرد که در پژوهش درست این امر از لغزش به‌دور نخواهیم ماند و بر آمد بررسی در این زمینه شناختی روشن و راستین که ارزش واقعی داشته باشد و گذشتهٔ غزل را چنان که باید

---

۹. ذبیح‌الله صفا، گنج سخن، ص ۳۱.

۱۰. محمد تقی بهار، شعر در ایران، ص ۲۵.

۱۱. محمدرضا شفیعی کدکنی، «کهن‌ترین نمونهٔ شعر فارسی»، مجلهٔ آرش، دورهٔ اول، شمارهٔ ششم، ص ۲۴.

بنماید به دست نخواهد داد، زیرا همان گونه که پیرامون نخستین نشانه‌های زبان پارسی دری گفته شد، هیچ اثری، به‌ویژه در ادبیات، ناگاه و بی‌سر آغاز به گونهٔ شکل گرفته پدید نمی آید، بلکه شکل پذیری هر هنر که شعر و شاعری نیز از آن شمار است نخستین گام در راه آغاز تکامل آن است، و هنگامی که هنری در اثر گذشت زمان از آشفتگی و بی‌شکلی به مرزهای مشخص خود رسید و شکل یافت آن‌گاه راه تکامل می‌پیماید و از این روست که نخستین شکل باز شناختهٔ آن نیز، برآمد گونه‌های آغازین و راهی است که آن هنر در دوران کودکی خود پیموده است. در مورد غزل نیز چنین است، آن‌چه دانشمندان و پژوهشگران پیرامون تعاریف و مشخصات غزل باز گفته‌اند نیز پیوسته به روزگاری است که غزل شکل مشخص خود را یافته، و روشن است که با چنین دست مایه‌یی، به روشنگری سرآغاز اندیشه‌های تغزلی و گونه‌هایی از شعر که سرانجام فرزندی به نام غزل به ادبیات پارسی داده‌اند نمی‌توان رسید.

برای اثبات این نظر، نگاهی به برآمد تعاریفی که برای غزل از نظر موضوع و شکل ظاهری کرده‌اند می‌افگنیم. از مجموعهٔ این تعاریف چنین بر می آید که به طور کلی پیشینیان غزل را شعری می‌دانسته‌اند که در آن گفتگو و همنشینی و عشقبازی با زنان و بیان عشق آنان یا وصف و مدح و ستایش معشوق و یا حکایت و نمایش اندیشه‌ها و هیجانهای جوانی و انسانی با کلماتی دلنشین و لطیف و موزون و مقفی در ابیاتی چند ــ که شمار آنها را برخی از ۱۲ - ۵ و بعضی از ۱۲ - ۷ یا ۱۵ یا ۱٦ و به ندرت تا ۱۹ دانسته‌اند ــ بیان شده باشد. این نبودن مرز مشخص برای تعداد ابیات غزل، که کمترین آن را ۵ بیت و بیشترین آن را ۱۲ و ۱۵ و ۱٦ و گاه ۱۹ بیت دانسته‌اند، به ویژه آنکه برخی از دانشمندان و پژوهشگران این روزگار به ۳ تا ٤ بیت آن نام غزل ناتمام داده و کمتر از ۳ بیت را شایستهٔ نام غزل ندانسته‌اند، گواه درستی بر این است که رفته‌رفته به مناسبت پیشرفت فنون ادبی و شکفتگی اندیشهٔ پژوهشگران و آشنایی آنان به روشهای جدید تحقیق، برای بیان مشخّصات ظاهری غزل و شمار ابیات آن گرفتار دو دلی شده‌اند که اگر شعری تمام احوال و صفات معنوی غزل را داشت و بیشتر از ۱۲ بیت بود آن‌را در کدامین طبقه‌بندی از اشعار باید جای داد؟ از این روی رفته‌رفته حداکثر ابیات غزل را ناگزیر تا ۱۹ بیت دانسته و کمتر از ۵ - ۲ بیت را غزل ناتمام خوانده‌اند،[۱۲] زیرا

---

۱۲. جلال‌الدّین همایی، صناعات ادبی، ص ۱۹٤.

صفات معنوی این گونه اشعار اجازه نمی‌داده است که نام غزل به مناسبت محدود بودن یا کم بودن ابیات به آن داده نشود.

به این ترتیب با توجه به معیارهای گوناگونی که برای بازشناختن غزل در دست است، روشن می‌شود که بررسی شعر غزلی ــ لااقل پیش از قرن پنجم و قبل از آنکه شکل ویژه و کامل و بازشناختهٔ خود را بیابد ــ تا چه اندازه دشوار است، زیرا اگر تعداد ابیات و شکل ظاهری اشعار را برای ارزیابی و شناخت نوع آن پایهٔ بررسی قرار دهیم، بیشتر اشعاری را که در قرون نخستین پیدایش شعر موزون و مقفای دری، با کیفیت معنوی غزل سروده شده‌اند نباید از گونهٔ غزل واقعی بدانیم، مثلا دوبیتیها و رباعیات عاشقانه‌یی که در این قرون حتی پس از آن تا این زمان سروده شده است، و یا تغزلهایی که در آغاز قصاید آمده است و تمام تعاریف معنوی غزل را شامل هستند، نمی‌توانیم در شمار غزل واقعی بدانیم. از سوی دیگر اگر به کیفیت معنوی غزل توجه شود و ارزیابی و شناخت غزل بر پایهٔ مفاهیم غزنی انجام گیرد، ویژه آن که در فرهنگ اسلامی وصف شراب و طبیعت و بیان سرنوشت از مشخصات معنوی غزل یاد شده و امروز نیز اشعاری که از نظر تعداد ابیات و دیگر ویژگیهای ظاهری به عنوان غزل شناخته شده‌اند دارای مفاهیمی از شمار وصف طبیعت و جمال معشوق و می و حتی پند و اندرز و مسایل حکمی نیز هستند، ناگزیر باید بسیاری از اشعار مانند تغزلهای آغاز قصاید و یا اشعاری در زمینه‌های پند و اندرز با بیان حال و سوز و گداز از رنج پیری و سرنوشت را که بیانگر یک تأثر درونی و واکنش دل‌انگیزی است که از تأثیر محیط و رویدادها، شاعران گذشته را برانگیخته و هیجانهای درون آنان از این تأثیر شکفته است، در داوری کلی غزل واقعی به شمار آوریم. مثلا به این شعر دلاویز از منوچهری دامغانی که در مدح سلطان محمود غزنوی سروده است دقت کنیم:

صنما بی تو دلم هیچ شکیبا نشود / و گر امروز شکیبا شد، فردا نشود
یکدل و یکتا خواهم که بوی جمله مرا / آنکه او چون تو بود، یکدل و یکتا نشود
تجربت کردم و دانا شدم از کار تو من / تا مجرب نشود مردم، دانا نشود
ناز چندان کن بر من که کنی صحبت من / تا مگر صحبت دیرینه معادا[۱۳] نشود
نکشم ناز ترا و ندهم دل به تو هم / تا مرا دوستی و مهر تو پیدا نشود

---

۱۳. دشمنی، عداوت.

گویی از دو لب من بوسه تقاضا چه کنی؟ وام خواهی نبود، کو به تقاضا نشود
به مدارا دل تو نرم کنم، و آخر کار به درم نرم کنم، گر به مدارا نشود
وگر این عاشق، نومید شود از در تو از در خسرو شاهنشه دنیا نشود
دادگر شاهی کز دانش و دریافتگی سخنی بر دلش از ملک معما نشود [14]

و یا به این شعر از حکیم عثمان مختاری که در مدح ابوالملوک ملک ارسلان بن مسعود بن ابراهیم غزنوی سروده شده وتغزلی در قصیدهٔ مدحیه به شمار رفته است، توجه کنیم:

شد مستحق بوسه و مستوجب کنار یاقوت مشک بوی تو و سر و لاله بار
گه زان نسیم مشک به مغز اندرون تبت گه زان فروغ لاله، به چشم اندرون تتار
ای کبک خوش خرام چو آیی به پیش من تا بوش [15] جان می‌دهی از نوش خوشگوار
خوانم ز نازکی و، دمم بر میان تو الحمد و قل هوالله، روزی هزار بار
والله کز استواری عشق توای غلام بر خویشتنت نیز نمی‌دارم استوار
دی، باز در تفکر آنم که باد را با تاب سنبل سمن آرای تو چه کار؟
گر بیش گرد زلف تو گردد، بسوزمش از وصف آتش سر شمشیر شهریار
مخدوم سروران و خداوند شرق و غرب دریای مهر گوهر و ابر ستاره بار
سلطان ابوالملوک ملک ارسلان که داشت از بهر او خدای جهان را در انتظار [16]

از این شمار به ویژه در اشعار سروده شده تا قرن پنجم هجری و حتی گاه پس از آن بسیار است و بیان وصف مظاهر طبیعت از شمار بهار، خزان و زمستان در آغاز مدایح پادشاهان و یا به گونهٔ مستقل و شکلهای گوناگون در سروده‌های فرخی و منوچهری و شاعران بزرگ دیگر این قرون دیده می‌شود. باید دید در ابیات آغازین این سروده‌ها که تنها در چند بیت آخرین با یک حسن تخلص، به مدح می‌انجامد و دارای تمام مشخصات معنوی و گاه ظاهری غزل از نظر شمار بیت‌ها است چه مشکلی است که نمی‌توان آن را غزل نامید؟ آیا وجود چند بیت مدح در آخر آن کیفیت غزلی را از آن جدا می کند؟ و باید به این دلیل و یا برای شناخت مقایسه‌یی غزل و مدح، این گونه شعر را تغزل نامید؟

---

۱۴. دیوان منوچهری، به کوشش محمود دبیر سیاقی، ص ۱۱.
۱۵. قوت و نیروی حیات.
۱۶. جلال‌الدین همایی، صناعات ادبی، ص ۱۹۱.

باز شایسته است به این شعر لطیف از رودکی که بیان حال و تأسف بر سپری شدن زمان و یاد جوانی در آن موج می‌زند و عواطف آدمی را می‌انگیزد توجه کنیم:

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود

سپید سیم رده بود و دُرّ و مرجان بود
ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود

یکی نماند کنون زان همه، بسود و بریخت
چه نحس بود، همانا که نحس کیوان بود

نه نحس کیوان بود و نه روزگار دراز،
چه بود ؟ منت بگویم، قضای یزدان بود

جهان همیشه چنین است، گرد گردان است
همیشه تا بود، آیین گرد گردان بود

همان که درمان باشد به‌جای درد شود
و باز درد همان کز نخست درمان بود

کهن کند به زمانی، همان کجا نو بود
و نو کند به زمانی همان که خلقان بود

بسا شکفته بیابان، که باغ خرم بود
و باغ خرم گشت آن کجا بیابان بود

همی چه دانی ای ماهروی مشکین موی
که حال بنده از این پیش بر چه سامان بود

به زلف چوگان، نازش همی کنی تو بدو
ندیدی آن که او را که زلف چوگان بود

شد آن زمان که رویش بسان دیبا بود
شد آن زمانه که مویش بسان قطران بود

چنانکه خوبی مهمان و دوست بود عزیز
بشد که باز نیامد، عزیز مهمان بود

بسا نگار که حیران بدی بدو در چشم
به روی او دو چشم همیشه حیران بود

شد آن زمانه که او شاد بود و خرم بود
نشاط او به فزون بود و بیم نقصان بود

همی خرید و همی سخت بی‌شمار درم
به شهر هر گه یک ترک نارپستان بود

بسا کنیزک نیکو که میل داشت بدو
به شب زیاری او نزد جمله پنهان بود

به روز چونکه نیارست شد به دیدن او
نهیب خواجهٔ او بود و بیم زندان بود

نبید روشن و دیدار خوب و روی لطیف
اگر گران بد، زی من همیشه ارزان بود

دلم خزانهٔ پر گنج بود و گنج سخن
نشان نامهٔ ما مهر و شعر عنوان بود

همیشه شاد وندانستمی که غم چه بود
دلم نشاط و طرب را فراخ میدان بود

بسا دلا که بسان حریر کرده به شعر
از آن سپس که به کردار سنگ وسندان بود

همیشه چشمم، زی زلفکان چابک بود
همیشه گوشم، زی مردم سخن‌دان بود

عیال نه، زن و فرزند نه، مؤنث نه
ازین ستم همه آسوده بود و آسان بود

تو رودکی را ای ماهرو کنون بینی
بدان زمانه ندیدی که این چنینان بود

بدان زمانه ندیدی که در جهان رفتی
سرود گویان، گویی هزار دستان بود

شد آن زمان که به‌او انس راد مردان بود
شد آن زمانه که او پیشکارِ میزان بود

همیشه شعرورازی ملوک دیوان است   همیشه شعر و رازی ملوک دیوان بود...![۱۷]

و یا این بهاریه رودکی، را که با معیارهای کنونی باید آن‌را تغزلی در وصف بهار به شمار آورد بررسی کنیم:

آمد بهار خرم، با رنگ و بوی طیب[۱۸]   با صد هزار زینت و آرایش عجیب
شاید که مرد پیر بدین گه جوان شود   گیتی بدیل یافت شباب از پی مشیب[۱۹]
چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد   لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب[۲۰]
نفّاط[۲۱] برق روشن و تندرش طبل زن   دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب
آن ابر بین که گرید چون مرد سوگوار   و آن رعد بین که نالد چون عاشق کئیب[۲۲]
خورشید ز ابر تیره دهد روی، گاه گاه   چونان حصاری[۲۳]یی که گذر دارد از رقیب
یک چند روزگار جهان دردمند بود   به شد که یافت بوی سمن را دوای طیب
باران مشکبوی ببارید نوبه نو   وز برف بر کشید یکی حلهٔ قصیب[۲۴]
گنجی که برف پیش همی داشت گل گرفت   هر جویکی که خشک همی بود شد رطیب[۲۵]
لاله میان کشت درخشد همی ز دور   چون پنجهٔ عروس به حنّا شده خضیب[۲۶]
بلبل همی بخواند بر شاخسار بید   سار از درخت سرو، مرورا شده مجیب[۲۷]
صُلصُل[۲۸] به سرو بن بر، با نغمهٔ کهن   بلبل به شاخ گل بر، با لحنک غریب
اکنون خورید باده و اکنون زیید شاد   کاکنون برد نصیب، حبیب از بر حبیب[۲۹]

آیا بیشتر صفات و مشخصات یک غزل، چه از نظر تعداد ابیات و چه از نظر موضوع، که

---

۱۷. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، ص ۳۸۴.
۱۸. به کسر اول، بوی خوش.
۱۹. پیری.
۲۰. رئیس قوم.
۲۱. نفت انداز.
۲۲. اندوهناک.
۲۳. محصور، محبوس.
۲۴. در اینجا به معنی کتان است.
۲۵. نمناک.
۲۶. رنگ کرده شده، حنا کرده.
۲۷. جواب دهنده.
۲۸. به ضم هر دو صاد، فاخته.
۲۹. ذبیح‌الله صفا، گنج سخن، ص ۵.

بیان حال و وصف پیری و تأسف بر زمان گذشتهٔ جوانی و احوال شاد آن است در شعر نخست و یا وصف دل‌انگیز و شورانگیز بهار در شعر دوم وجود ندارد که آن‌را نه غزل، بلکه تغزل نام داده‌اند؟

از سوی دیگر مگر مفهوم کلی غزل، به اعتبار سرودهایی که با چنگ و یا نوای موسیقی همراه باشد، در آغاز پیدایی شعر دری به گونه موزون و مقفی، سروده‌هایی نبوده‌اند که با ویژگیهای معنوی غنایی خود همراه با نوای دلپذیر موسیقی خوانده می‌شدند، پس آیا چگونه می‌توان شعر مشهور رودکی را، که برای برانگیختن نصر بن‌احمد سامانی[۳۰] به عزیمت از باد غیس هرات پس از چند سال به بخارا، سرود قصیده دانست و قول نظامی عروضی را که گفته است:

«چون مطربان فرو داشتند، رودکی چنگ برگرفت و در پردهٔ عشاق این قصیده آغاز کرد:

بوی جوی مولیان آید همی　　یاد یار مهربان آید همی[۳۱]
ریگ آموی و درشتی راه او　　زیر پایم پرنیان آید همی
آب جیحون از نشاط روی دوست　　خنگ ما را تا میان آید همی
ای بخارا شاد باش و دیر زی　　میر زی تو شادمان آید همی
میر ما هست و بخارا آسمان　　ماه سوی آسمان آید همی
میر سروست و بخارا بوستان　　سرو سوی بوستان آید همی

پذیرفت. در حالی که به قول وی چون رودکی بدین بیت رسید، امیرنصر را چنان تأثیر افتاد که: «بی موزه پای در رکاب خنگ نوبتی آورد و روی به بخارا نهاد، چنان که رانین[۳۲] و موزه، تا دو فرسنگ در پی امیر بردند به برونه و آنجا در پای کرد و عنان تا بخارا هیچ باز نگرفت»[۳۳] و این شعر صرفنظر از آنکه با نوای چنگ خوانده شده، و غزل در آن روزگار به این گونه اشعار گفته می‌شده است، چنان تأثیر عاطفی در امیر بر جای گذاشته که او را تا این پایه آشفته کرده و این کیفیت، ویژهٔ اشعار غنایی است.

---

۳۰. پادشاه سامانی (۳۳۱ - ۳۰۱ هـ.ق).

۳۱. حافظ این مصراع را تضمین کرده است:

خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم　　کز نسیمش «بوی جوی مولیان آید همی»

۳۲. شلواری با دو قطعهٔ چرمین که ویژه سواری است.

۳۳. چهار مقاله، ص ۵۲.

از این دست اشعار که آورده شد، به ویژه به گونه‌های دلپذیر و تغزلات در آثار پر ارزش شاعران پارسی گوی و آغاز قصاید، تا پایان قرن چهارم و اوایل قرن پنجم هجری قمری، بسیار است و با آنچه یاد شد، اگر شکل پذیری غزل و گسترش مفهوم آن از این قرن به بعد بود، تعبیر غزل ــ به اعتبار مفهومی که در آن روزگار از این واژه اراده می‌شد ــ به این گونه اشعار شگفت به نظر نمی‌رسید، ولی چنان که خواهیم دید، ارزیابیهای پس از دوره‌های نخست شعر فارسی، برای مشخص شدن گونه‌یی از شعر که امروز آن‌را غزل می‌شمارند، ناگزیر تفاوتهای ناچیزی را معیار نامگذاری و شناخت غزل قرار داد. به این ترتیب دانسته می‌شود که با توجه به معیارهای ارزیابی اشعار تا نیمهٔ قرن چهارم و آغاز قرن پنجم، و تفاوت آن با معیارهای بعدی، بررسی نخستین نشانه‌های غزل دشوار خواهد بود، زیرا بدون تردید گونه‌های نخستین هیچ یک از انواع شعر نمی‌توانند دارای مشخصات واقعی آن در هنگام کمال باشند به‌ویژه آن که به طور کلی تفاوتهای ناچیز، آن‌هم در مورد شکل و شمار ابیات، نباید ارزش معنوی شعر را در نامگذاری بی‌اثر سازد.

صفا در تاریخ ادبیّات خود می‌نویسد:

«اگر بخواهیم موضوع شعر را مبنای تقسیم آن قرار دهیم، بحث دربارهٔ اشعار فارسی آسانتر و بهتر صورت خواهد پذیرفت، در این صورت می‌توان اشعار فارسی را در موضوعات مسایل درباری حماسی، غنایی و غزل، داستان، وعظ و حکمت، عرفان، دین، انتقاد و هزل جای داد.»

تردید نیست که شکل شعر و مشخصات ظاهری آن مانند قوافی و شمار ابیات تا جایی که لازم باشد باید در تقسیم‌بندی و نامگذاری گونه‌های شعر مورد توجه قرار گیرد، زیرا در غیر این‌صورت، مثلاً تمامی منظومه‌های غنایی و داستانها و مثنویهای عاشقانهٔ فارسی از شمار وامق و عذرا،[۳۴] ویس و رامین،[۳۵] خسرو و شیرین، لیلی و مجنون،[۳۶] سلامان و ابسال[۳۷] و مانند آنها را نیز باید غزل شناخت، ولی با این وصف

۳۴. از عنصری و داستانی کهن از عهد ساسانی.

۳۵. از فخرالدین اسعد گرگانی و از داستانهای اواخر دورهٔ اشکانی، که تأثیر آن در منظومه خسرو شیرین نظامی به خوبی آشکار است.

۳۶. از نظامی.

۳۷. از جامی.

نگارنده نیز بر این است که توجه به موضوع شعر برای تقسیم‌بندی و نامگذاری آن ــ اگر چه کم و بیش با دشواریهایی روبروست ــ منطقیتر است و حتی برای شناخت سبکهای شعر فارسی نیز توجه به مفاهیم و مشخصات معنوی اشعار و تقسیم‌بندی به این روش شایسته‌تر به نظر می‌رسد، چنان که تقسیم‌بندی مکتبهای ادبی اروپایی نیز با این ترتیب به گونهٔ روشنتر و موفقتری انجام شده است.

با توجه به آنچه در این زمینه آمده روشن است هنگامی که کار بررسی غزل در شعر فارسی و سیر دگرگونی و تکامل آن از آغاز در پیش است، نمی‌توان تنها به پژوهش در بارهٔ اشعاری که نام غزل با مفهوم امروزی بر آنها اطلاق می‌شود بسنده کرد، بلکه توجه به سروده هایی که پیش از شکل گرفتن غزل، به این نام نامیده شده و یامشخصات و تعاریف غزل در بارهٔ آنها صدق می کند و در حقیقت مادر غزل امروزی است، پرهیز ناکردنی است. از این روی برای آسان کردن راهی که در پیش است، بررسی غزل در شعر فارسی را در سه مورد زیر مطالعه می کنیم:

۱. غزل به مفهوم اشعار ملحون که همراه با نوای موسیقی خوانده می‌شود و در ادبیّات فارسی شواهد بسیاری بر اطلاق نام غزل به این گونه اشعار دیده می‌شود.

زمان این اشعار از آغاز پیدایی شعر موزون و مقفای فارسی دری یعنی از نیمهٔ اول قرن سوم تا حدود پایان قرن پنجم هجری قمری است.

۲. غزل به مفهومی که مترادف نسیب و تشبیب و تغزل در آغاز قصاید فارسی دیده می‌شود و شامل بیشتر مفاهیم و تعاریف و مشخصات غزل است.

زمان این گونه اشعار، از روزگار رودکی یعنی از آغاز نیمهٔ دوم قرن سوم به گونهٔ آشکار تا پایان قرن پنجم و گاه تا قرن ششم هجری قمری است.

۳. غزل به مفهومی که امروز می‌شناسیم و نتیجهٔ سیر تکامل مورد نخست و شکل یافتن غزل واقعی است.

زمان این گونه اشعار از قرن پنجم هجری تا امروز است.

شایسته است یاد آوری شود که اگر چه محققانی چون نظامی عروضی صاحب چهار مقاله و شمس قیس‌رازی صاحب المعجم، پیرامون شناخت و گونه‌های شعر عقایدی ابراز داشته‌اند، ولی با توجه به آنچه گفته شد نگارنده نه تنها در اقوال ایشان، در جای دیگری هم ندیده است که برای شناخت سیر غزل به گونه‌یی روشن به تقسیم‌بندی بالا توجهی شده باشد، تنها استاد همایی در دیوانی که با کوشش چشمگیر، همراه با حواشی

و تعلیقات جامع و ارزنده، از آثار عثمان مختاری تدوین کرده‌اند، در پانوشت صفحات ۵۶۹ - ۵۷۶، ذیل غزلیات، در گفتگوی پر ارزش و ممتّعی پیرامون غزل، به این گونه تقسیم‌بندی اشاره کرده‌اند؛ با این تفاوت که نوع اشعار ملحون را که دارای وزن ایقاعی بوده و همراه با نوای موسیقی خوانده می‌شده است (مورد اول تقسیم‌بندی بالا)، یا اصطلاح اول غزل و دنبالهٔ آن را از قرن پنجم و ششم به بعد، که وزن ایقاعی در برخی اشعار از غزل جدا شده و دایرهٔ آن وسعت یافته، تا به گونهٔ غزل باز شناخته یا غزل مجرد زمان سعدی و پس از آن رسیده است، تحول ثانوی غزل یا اصطلاح دوم غزل، و آنچه در مقدمهٔ قصیده پیرامون بیان حال عاشق و وصف معشوق و طبیعت و غیره سروده شده و به نام «نسیب و تشبیب، یا تغزل» مشهور گشته است، سومین تحول غزل یا اصطلاح سوم غزل نامیده‌اند.

بنابراین، برای اینکه پایه‌های غزل در شعر فارسی دری، و سیر آن به روشنی همه سویه مورد پژوهش قرار گیرد، در این رساله به ترتیب همان تقسیم‌بندی که در آغاز انجام شد، به بررسی غزل در شعر فارسی می‌پردازیم.

۱. غزل به مفهوم اشعار عاشقانهٔ ملحون
۲. پایه‌های غزل در شعر فارسی
۳. نگاهی به گونه‌های اشعار ملحون
٤. چهره‌های درخشان سرایندگان نخستین غزلهای فارسی

فصل سوم

غزلهای ملحون

۱. غزل به مفهوم اشعار عاشقانهٔ ملحون

بررسی ما در این نوع اشعار به گونهٔ دقیق پیوسته به دورانی است که به اشعار موزون و مقفایی که به مناسبت دارا بودن وزن ایقاعی همراه با نوای موسیقی خوانده می‌شده، نام غزل اطلاق می گردیده است وزمان آن را از آغاز شعر فارسی یا نیمه اول قرن سوم تا حدود پایان قرن پنجم هجری می‌توان محدود کرد. در حقیقت پایهٔ این نوع اشعار را که در مجالس بزم و سرور شاهان، همگام با نوای چنگ و رود خوانده می‌شده، باید در ادبیات غنایی ایران باستان و سرودهای خسروانی یا گونه‌های لحن فهلویات و اورامنان زبان پهلوی و سرودهای عاشقانهٔ محلی پژوهش کرد، زیرا با شواهد نادری که از آنها در دست است بدون تردید این نوع شعر پیش از پیدایش شعر موزون و مقفای فارسی دری، و حتی پیش از اسلام وجود داشته و همراه با ساز استادان موسیقی آن روزگار یا آواز دلنشین و نوای نی چوپانان در دل دشتها و کوهساران خوانده می‌شده است.

جلوه‌های این گونه اشعار را نخست در دو بیتیهای موزون و مقفایی می‌بینیم که به مناسبت وزن، ترانه یا رباعی نامیده شده و یا چنان که خواهیم دید نامهایی مانند سرود و چکامه و غزل به آنها داده شده است. ولی به‌طور کلی نام غزل به این گونه اشعار و نظایر آن اطلاق می‌شده است. همایی می‌نویسد: «نوع غزل مانند ترانه و قسمتی از رباعیات و

> «نوع غزل مانند ترانه و قسمتی از رباعیّات و دوبیتها، در عرف شعرای قدیم، مخصوص اشعار غنایی ملحون، یعنی از جنس سرود و تصنیف بوده که با ضرب و آهنگ و ساز و آواز خوانده می‌شده است و همین نوع غزل است که آن را به اصطلاح «قول» به معنی سرود و آوازخوانی تردیف کرده‌اند و اصطلاح قوّال به معنی مغنّی، غزلخوان، سرودخوان مجلس بزم و سماع را هم از این قول گرفته‌اند.»[۱]

---

۱. دیوان عثمان مختاری، به تصحیح جلال‌الدّین همایی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۱، ص ۵۶۹.

صاحب المعجم در مبحث رباعی و دو بیتی می‌نویسد:

«... و به حکم آن که ارباب صِناعت[۲] موسیقی، بر این وزن الحان شریف ساخته و طرق تألیف کرده‌اند و عادت چنان رفته است که هر چه از آن جنس بر ابیات تازی سازند آن را قول خوانند و هر چه بر مقطعات پارسی باشد آن را غزل خوانند، اهل دانش ملحونات این وزن را، یعنی وزن رباعی، ترانه نام کرده‌اند و شعر مجرد آن را دو بیتی خواندند.»[۳]

از قول شمس قیس به خوبی هویداست که در آن روزگار غزل مانند ترانه از نوع اشعار ملحون بوده است نه شعر مجرد، و غزل به مفهوم امروز که در مقابل قصیده و قطعه و مثنوی است در عرف شاعران این زمان معمول و مصطلح است.

از سوی دیگر می‌بینیم که فرهنگ نویسان نیز مفهوم غزل را در موسیقی، یک قسمت از چهار قسمت نوبت مرتب، یعنی تألیف کامل که عبارت است از: **قول و غزل ترانه و فروداشت** یاد کرده‌اند. و این خود نمایندهٔ پیوستگی غزل با موسیقی و مفهوم یگانهٔ آن با قول و ترانه است. و به این ترتیب بسیار سهل به‌نظر می‌رسد که نام غزل مرادف ترانه در دورانی که مورد گفتگوی ماست به انواع اشعار ملحون اعم از دو بیتی و رباعی یا چند بیتی مستقل از قصیده اطلاق شده باشد، به‌ویژه آنکه نمونه‌های بارزی از اشعار شاعران آن روزگار، و حتی برخی از سرایندگان بنام قرن پنجم به بعد در ادبیات فارسی بر جای مانده است که همه جا مبین اطلاق نام غزل به سروده‌های ملحون و همراه با موسیقی است و ما در زیر به آوردن چند نمونه از آنها دست می‌زنیم:

گر حور زره‌پوش بود، ماه کمان کش — گر سرو غزلگوی بود، کبک قدح خوار
«رودکی. (ف. د) ذیل غزلگوی»

بوسه‌یی از لب تو خواهم و شعر از لب تو — گر شکر بوسه‌نگاری و غزلگوی نگار
«فرخی. (ف. د) ذیل غزلگوی»

زین روی باغ، صفِ بتان ملک پرست — زان روی، صفِ رود زنان غزلسرای
«فرخی. (ف. د) ذیل غزلسرای»

غزلسرایی ناهید صرفه‌یی نبرد — در آن مقام که حافظ برآورد آواز
«حافظ. (ف. د) ذیل غزلسرایی»

---

۲. صناعت به کسر اول.

۳. المعجم، ص ۸۵.

خردمندی که از دایم خبر دارد ز ایمایی
غزلگویی که مرغان را به بانگ آرد به آوایی
«فرخی. (ف. د) ذیل غزلگو»

شعر نظامی شکر افشان شده
ورد غزالان غزلخوان شده،
«نظامی. (ف. د) ذیل غزلخوان»

زهره غزلخوان آمده در زیر و دستان آمده
چون زیر دستان آمده، بر شه ثریا ریخته
«خاقانی. (ف. د) ذیل غزلخوان»

ز بور عشق‌نوازی نه کار هر مرغی است
بیا و نوگل این بلبل غزلخوان باش
«حافظ. (ف. د) ذیل غزلخوان»

پری کی بُوَد رود ساز و غزلخوان
کمند افگن و اسب تاز و کمان‌ور
«فرخی. (ف. د) ذیل غزلخوان»

غزل برداشته را مشگرورود
که پدرود ای نشاط و عیش پدرود
«نظامی. (ف. د) ذیل غزل برداشتن»

مطرب از درد محبت غزلی خوش برداشت [4]
که حکیمان جهان را مژه خون پالا بود
«حافظ. (ف. د) ذیل غزل»

چند گفتی و بر رباب زدی
غزل دعد [5] بر صفای رباب
«ناصر خسرو. (ف. د) ذیل غزل»

بر یاسمین و نسترن و ارغوان و گل
هر شب هزار دستان سازد همی غنا
بر گل زند ترانه وبر ارغوان غزل
بر نسترن شبانی و بر یاسمین نوا
«امیر معزی. (ف. د) ذیل غزل»

نکیسا برطریقی کان صنم خواست
فرو گفت این غزل در پردهٔ راست
«نظامی. (ف. د) ذیل غزل»

مطرب همین طریق غزلگو نگاهدار
کین ره که بر گرفت به جایی دلالت است
«سعدی. (ف. د) ذیل غزل»

تا غزلخوان را بباید وقت خواندن از غزل
نعت از زلف سیاه و وصف از چشم کحیل
«فرخی. (ف. د) ذیل غزلخوان»

نه من بر آن گل عارض غزلسرایم و بس
که عندلیب تو از هر طرف هزارانند
«حافظ. (ف. د) ذیل غزلسرای»

---

۴. در دیوان حافظ به تصحیح قزوینی «عملی می‌پرداخت» آمده است.

۵. یکی از زنان معروف عرب.

که نه تنها منم ربودهٔ عشق — هر گلی بلبلی غزلخوان داشت
«سعدی.(ف. د) ذیل غزلخوان»

من غزلگوی توام تا تو غزلخوان منی — ای غزلگوی غزلخوان غزلخواه ببال
«خواجو. (ف. د) ذیل غزلگوی»

مطرب یاران بگو، آن غزل دلپذیر — ساقی مجلس بیار، آن قدح غمگسار
«سعدی. (ف. د) ذیل غزلگوی»

نوبت عشاق ندارد غزل — قول بزرگان نبود جز عمل
«خواجو. (ف. د) ذیل غزلگوی»

غزل گفتی ودرسفتی، بیا وخوش بخوان‌حافظ
که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را
«حافظ. (ف. د) ذیل غزل»

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست
«حافظ. (ف. د) ذیل غزلخوان»

هر مرغ به دستانی، در گلشن شاه آمد — بلبل به نوا سازی، حافظ به غزلگویی
«حافظ (ف. د) ذیل غزلگویی»

نوروز بزرگم بزن ای مطرب امروز — زیرا که بود نوبت نوروز به نوروز
بر زن غزلی، نغز و دل‌انگیز و دل افروز — ور نیست ترا، بشنو و از مرغ بیاموز
کاین فاخته زین گوز و دگر فاخته زان گوز [۶]
بر قافیهٔ خوب همی خواند اشعار
«منوچهری، دیوان، ص ۱۷۴»

از نمونه های بالا به خوبی روشن می‌شود که نه تنها سرایندگان و شاعران نخستین به پیوند موسیقی و غزل کاملاً متوجه بوده و با شواهد زیاد نام غزل را بر اشعار ملحون اطلاق می کرده‌اند، بلکه با وجود گسترش مفهوم غزل در قرون هفتم و هشتم هجری قمری نیز شاعران آن زمان مانند سعدی و حافظ گهگاه به این مفهوم غزل اشاره کرده وشاعران پس از آنها هم به مفهوم پیشین غزل و اصطلاح آن به معنی اشعار ملحون و همراه با موسیقی

---

۰۶ گوز بر وزن موز، درخت گردو.

توجه داشته‌اند، مانند موارد زیر:

شوخ و می خواره و شبگرد و غزلخوان شده‌ای　　　چشم بد دور که سر فتنهٔ خوبان شده‌ای
«صائب»

بلبل بر شاخ گل، هنوز غزلگوی　　　فاخته در بوستان هنوز به فریاد
«سروش اصفهانی»

در ادبیات شعر ایران دلایل روشن دیگری نیز هست که هر یک از شاعران که به موسیقی آشنایی داشته و یا دارای نوا و حنجره‌یی خوش بودند، خود اشعار خویش را همراه با چنگ و رود می‌خواندند، و آنان که از هنر آواز و صوت خوش بی‌بهره بودند، راویانی بر می گزیدند تا سروده‌های آنان را همراه با نوای موسیقی بخوانند، مثلا فرخی در بارهٔ هنر خویش سروده است:

شاه گیتی مرا گرامی داشت　　　نام من داشت روز و شب به زبان
باز خواندی مرا ز وقت به وقت　　　باز جستی مرا زمان به زمان
گاه گفتی بیا و چنگ بزن　　　گاه گفتی بیا و شعر بخوان

و یا در جای دیگر ممدوح خویش را مخاطب قرار داده و می گوید:

دایم از مطربان خویش به بزم　　　غزل شاعران خویش طلب

فردوسی نیز غزل و موسیقی را همگام کرده و در داستان بزم کیقباد می‌سراید:

بر آمد خروش از دل زیر و بم　　　فراوان شده شادی، اندوه کم
نشستند خوبان بر بط نواز　　　یکی عود سوز و دگر عود ساز
سراینده‌یی این غزل ساز کرد　　　دل و چنگ و نی را هم آواز کرد

یا در مورد وجود راویان و شعر خوانان شواهد بسیاری در دست است، چنان که راوی رود کی، مجد نامی بوده است که شاعر دربارهٔ وی به این معنی اشاره کرده و سروده است که:

ای مج تو شعرهای من از بر کن و بخوان
از من دل سگالش و از تو تن و زبان

یا مسعود سعد برای راوی خویش خواجه بوالفتح که گویا دارای صوتی خوش بوده سروده است:

بر من این شعرها به عیب مگیر　　　خواجه بوالفتح راوی مهتر
تو به آواز جان فزای بدیع　　　عیب هایی که اندروست ببر

و یا در این مورد از خاقانی شعر زیر گواه است:

راوی خاقانی از آهنگ در دیوان سمع نقش نام بوالمظفر اخستان انگیخته[۷]

با توجه به آنچه پیرامون مفهوم غزل از آغاز شعر فارسی تا حدود پایان قرن پنجم گفته شد جای آن است که بررسی غزل در این زمان از همین دیدگاه و به مفهوم اشعاری که همراه با نوای موسیقی خوانده می‌شده است آغاز کنیم.

۲. پایه‌های غزل در شعر فارسی

در بخش گذشته از ادبیات غنایی در ایران پیش از اسلام سخن گفته شد و به انواع اشعاری که در این زمینه وجود داشت اشاره رفت، در آنجا دیدیم که اشعار غنایی آن زمان به نامهای سرود یا سرودهای خسروانی و همچنین **چکامه** و **فهلویات** و **ترانه** خوانده می‌شدند و باز گفته شد که به گمان قوی هسته‌های اصلی غزل به مفهوم دیرین را در همین گونه ادبیات می‌توان جستجو کرد. گواه این که در ادبیات شعر فارسی از صدر اسلام به بعد نیز، همچنان به نامهای سرود و قول و ترانه و چکامه و گاه حراره بر می‌خوریم که هیچ گونه نشانی کامل و مشخص از آنها در دست نیست و تفاوت میان آنها مبهم و ناشناخته است، ولی همه جا نامهای **قول و غزل**، **ترانه و غزل**، **سرود و غزل**، **حراره و غزل** مرادف یکدیگر آمده است و اشعار زیر و نمونه‌های بسیار دیگری که در شعر فارسی می‌توان یافت می‌تواند گواه بر این گفتار باشد:

تا مطربان زشوق منت آگهی دهند قول و غزل به ساز و نوا می‌فرستمت

«حافظ»

بلبل از فیض گل آموخت سخن ورنه نبود

این همه قول و غزل تعبیه در منقارش

«حافظ»

مغنی نوای طرب ساز کن

به قول و غزل قصه آغاز کن

«حافظ»

---

۷. ابوتراب رازانی، شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی، ص ۸۶.

بر گل زند ترانه و بر ارغوان غزل
بر نسترن شبانی[۸] و بر یاسمین نوا[۹]
دگر نخواهم گفتن همی سرود و غزل
که رفت یکرهه بازار و قیمت سرواد
«لبیبی»

غزلیات عراقی[۱۰] است سرود حافظ
که شنید این ره دل‌سوز که فریاد نکرد
«حافظ»

نی حراره یادش آید، نی غزل
نی ده انگشتش به جنبد در عمل
«مولوی»

با این شواهد و دلایلی که گفته شد کافی است که پژوهشگر به چگونگی غزلهای نخستین و به سوی آن‌چه در گذشته حراره، قول، ترانه یا سرود نامیده می‌شده است رهنمون شود، بنابر این درست این است که در آغاز به بررسی این نامها که مرادف غزل آمده‌اند پرداخته شود.

حراره: روشن نیست که این نام از چه هنگامی به اشعار توأم با آواز و موسیقی، و یا دقیقاً به چگونه اشعاری گفته می‌شده است. صاحب المعجم می نویسد: «حراره اشعار سخیفی است که مخنّثان و مسخرگان و عوام‌الناس، در کوچه‌ها و مجالس لهو و لعب خوانند و اکنون در ایران تصنیف گویند.»[۱۱]

مولوی این واژه را به همین مفهوم در مثنوی به کار برده، در داستان «فروختن صوفیان، خر مرد مسافر را» گوید:

خر به‌رفت و خر به‌رفت آغاز کرد　　زین حرارت جمله را انباز کرد

۸. منسوب به شبان. گمان می‌رود به قیاس (نوا) راهی باشد در موسیقی.
۹. دستگاهی در موسیقی. ابداع آن را به باربد نسبت داده‌اند.
۱۰. راهی است در موسیقی. گمان می‌رود به قیاس (نوا).
۱۱. المعجم، ص ۴۵۹.

زین حراره پای کوبان تا سحر کف زنان خر رفت خر رفت‌ای پسر [۱۲]

و یا در جای دیگر به آوردن واژه حراره مرادف غزل به همین معنی دست زده است:

چنگیی را کو نوازد بیست و چار چون نیابد گوش، گردد سنگ‌دار
نی حراره یادش آید، نی غزل نی ده انگشتش به جنبد در عمل [۱۳]

قول: در آنندراج این واژه در اصطلاح موسیقی، به معنی نوعی سرود که در آن عبارت عربی نیز باشد آمده است، تنها شمس قیس در المعجم پس از بیان سبب پیدایی رباعی در شعر فارسی می گوید:

«... و به حکم آنکه ارباب صناعت موسیقی بدین وزن «رباعی» الحان شریف ساخته‌اند و طرق تألیف کرده و عادت چنان رفته است که هر چه از آن جنس بر ابیات تازی سازند آن را «قول» خوانند و هر چه بر مقطعات پارسی باشد آن را «غزل» خوانند؛ اهل دانش ملحونات این وزن را «ترانه» نام کردند و شعر مجرد آن را «دو بیتی» خوانند.»

با توجه به عقیدهٔ صاحب المعجم ابیات تازی بر وزن رباعی را قول نامیده‌اند، ولی این پرسش پیش می آید که آیا اشارهٔ منوچهری به واژهٔ قوال در شعر زیر:

زود شود چون بهشت، گیتی ویران بگذرد این روزگار سختی از ایران
روی به رامش نهد، امیر امیران شاد و، بدو شاد، این خجسته هژیران
دست به می شاه را، و دل به هژیران
دیده به روی نکوی و روی به قوّال

نیز به خواننده‌یی بوده است که در حضور شاه ابیات تازی می‌خوانده؟ و اشارهٔ دیگر شاعران به واژهٔ قوّال نیز به همین معنی است؟ نگارنده بر آن‌است که به احتمال قوی چنین نمی‌تواند باشد، و اگر در اصل معنی واژه به این صورت تردید نباشد، واژهٔ قول در اثر کاربرد بسیار، مانند ترانه یا سرود به همان اعتبار موزون بودن به اشعار فارسی که با وزن رباعی ساخته و به قول شمس قیس «آن را غزل خوانند» نیز اطلاق می‌شده است.

ترانه: از قول شمس قیس در این مورد، نیز دانسته می‌شود نام «ترانه» به‌طور کلی به

---

۱۲. مثنوی مولوی، ص ۲۶۷.

۱۳. مثنوی مولوی، ص ۳۶۷.

اشعار دو بیتی که با وزن ترانه خوانده می‌شده است اطلاق می گردیده است. و چنان که خواهیم دید این نام به اشعار دیگری که بدون تردید پیش از آغاز شعر فارسی مکتوب در لهجه‌های محلی سروده شده و به‌نام فهلویات یا پهلویات نامیده می‌شده است، ومانند آنها را در اشعار باباطاهر می‌توان دید، نیز داده شده است.

حال برای بررسی پایه‌های غزل در شعر فارسی بهتر است یکبار دیگر به قول کامل صاحب المعجم در بحث رباعی و پیدایی وزن آن توجه کنیم، وی می‌نویسد:

«روزی یکی از متقدمان شعرای عجم[۱۴] در شهری با جمعی کودکان که جوز می‌باختند برخورد کرده تا یکی از کودکان که از جمال و اندامی دلنشین بهره‌ور بود در انداختن گردکانی از گو[۱۵] گوز[۱۶] بیرون افتاد و به قهقری هم به جایگاه غلتید، کودک از سر ذکای طبع و صفای قریحت گفت: «غلتان غلتان همی رود تا بُن گو» شاعر را این کلمات وزنی مقبول و نظمی مطبوع آمد و به قوانین عروض مراجعت کرد و آن را از مفتوحات بحر (هزج) بیرون آورد، و به واسطهٔ آن کودک برین شعر شعور یافت، و از عظم محل و لطف موقع آن به نزدیک او در نظم هر قطعه بر دو بیت اقتصار کرد بیتی مصرع و بیتی مقفی، [و] به حکم آنک منشد و منشی و بادی و بانی آن وزن «کودکی بود نیک» موزون و دلیر و جوانی سخت تازه و تر، آن را «ترانه» نام نهاد ... کژ طبعانی که نظم از نثر نشناسند و از وزن و ضرب خبر ندارند، به بهانهٔ ترانه‌یی در رقص آیند، پرده‌دارانی که میان لحن موسیقار و نهیق حمار فرق نکنند و از لذّت بانگ چنگ به هزار فرسنگ دور باشند، بر دو بیتی جان بدهند، بسا دختر خانه که بر هوس ترانه در و دیوار خانهٔ عصمت خود را در هم شکست. بساستّی[۱۷] که بر عشق دو بیتی، تارو پود پیراهن عفّت خویش بر هم گسست... و به حکم آن که ارباب صناعت موسیقی بر این وزن الحان شریف ساخته‌اند و طریق لطیف تألیف کرده و

---

۱۴. شمس قیس با تردید این شاعر را رودکی پنداشته است. ر. ک. المعجم، ص ۱۱۲.

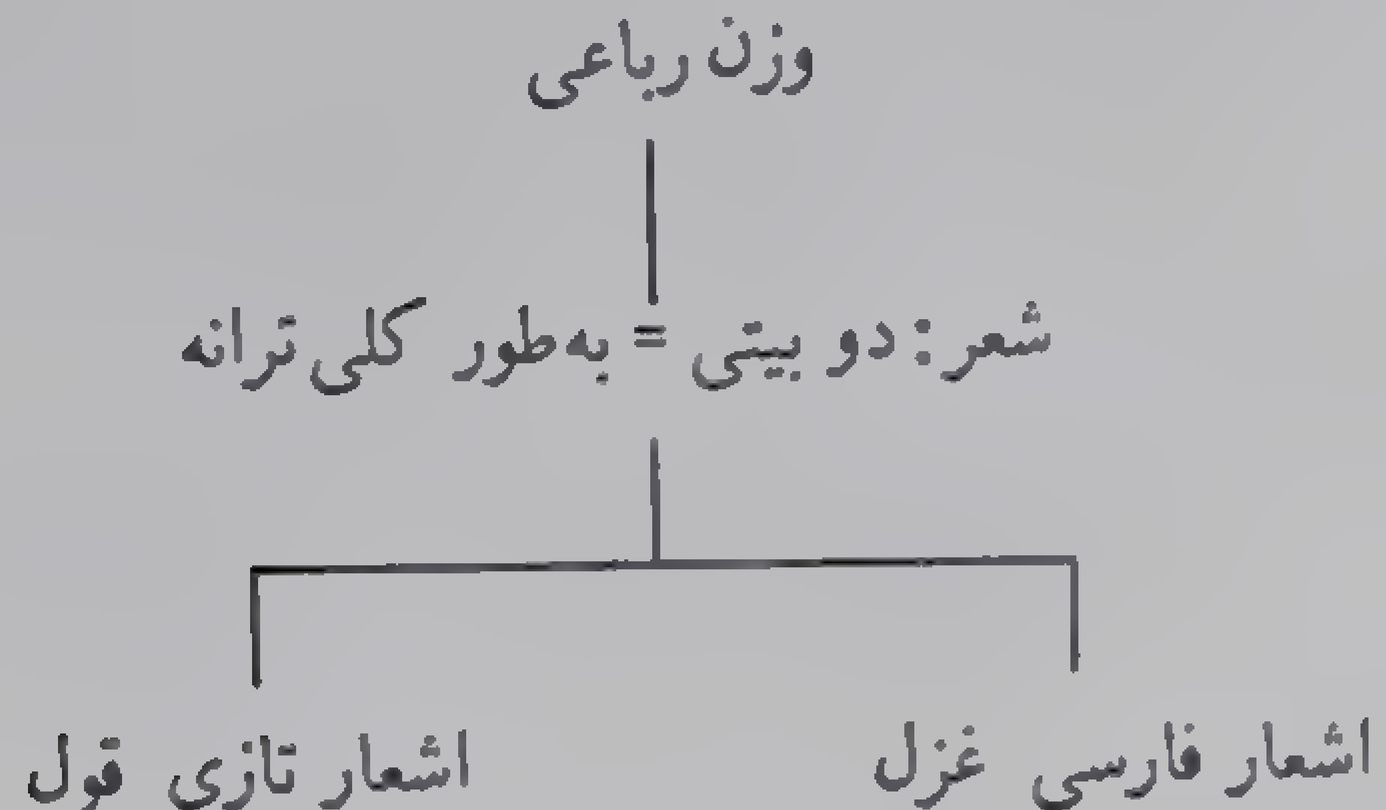
۱۵. Gow گودالی که در گردو بازی در زمین می کنند و گردو را در آن می‌اندازند.

۱۶. گردو.

۱۷. Setti به عربی: بانوی من. کلمه یی است که برای احترام به زن خطاب کنند. برخی (ستّی) را مخفف (سیّدتی = بانوی من) پنداشته‌اند.

عادت چنان رفته است که اهل دانش ملحونات این وزن را ترانه نام کردند و شعر مجرد آن را دو بیتی خواندند، برای آنک بناء آن بر دو بیت بیش نیست و مستعربهٔ آن را رباعی خوانند، از بهر آنک هزج در اشعار عرب مربع الاجزاء آمده‌است پس هر بیت از این وزن دو بیت عربی باشد، لکن به حکم آنکه زحافی که درین وزن مستعمل است در اشعار عرب نبوده است در قدیم برین وزن شعر فارسی نگفته‌اند و اکنون محدثان ارباب طبع بر آن اقبالی تمام کرده‌اند و رباعیات تازی در همهٔ بلاد عرب شایع و متداول گشته‌است».[۱۸]

در حقیقت اگر خواسته باشیم اندیشه و گفتار صاحب المعجم را در مورد وزن رباعی و دو بیتی و غزل و ترانه نقش کنیم نمای زیر به دست می آید:



از بررسی دقیق گفته‌های وی چند نکتهٔ زیر روشن می‌شود:

۱. ترانه‌های فارسی با وزن رباعی و با موسیقی پیوستگی تام داشته تا جایی که به بهانهٔ آن به رقص می آمدند و می‌دانیم که این کیفیت از مشخصات روشن اشعار غنایی (لیریک) است.[۱۹]

۲. آنچه در وزن رباعی به پارسی سروده می‌شده، در آن زمان به نام غزل نامیده می‌شده است.[۲۰]

۳. دو بیتی در آغاز همان دو بیتیهایی بوده که به وزن رباعی ساخته می‌شده است و نام

---

۱۸. المعجم، ص ۱۱۲.

۱۹. شاید تفاوت حراره با ترانه در ضرب آهنگ و سرعت آن است.

۲۰. جنس غزل غنایی در شعر دری، همانا جانشین سرود خسروانی و ترانه و دستان اورامنان شعر پهلوی باشد، چنان که رباعی و دوبیتی نیز به عقیده من یادگار همان اوزان و الحان است. جلال‌الدّین همایی، دیوان عثمان مختاری، ص ۵۷٤.

ترانه به طور کلی به ملحونات وزن رباعی اطلاق می‌شده است،[۲۱] و بهترین گواه بر این امر رباعی مشهور امیر معزّی[۲۲] است که پس از سرودن رباعی مشهور خود،[۲۳] در حضور ملکشاه، با اعطای اسبی از سوی سلطان مورد مرحمت قرار گرفت و به خواست علاءالدوله برای سپاس، در حال رباعی زیر را انشاد کرد:

چون آتش خاطر مرا شاه بدید　　از خاک مرا بر زبر ماه کشید
چون آب یکی ترانه از من بشنید　　چون باد یکی مرکب خاصم بخشید[۲۴]

در این رباعی، معزّی به آشکار رباعی خود را با مطلع «ای ماه چو ابروان یاری گویی» ترانه نامیده است.

آنچه از میان این برآمدها، ارزنده و در نمایش پایه‌های غزل در شعر فارسی شایستهٔ اهمیت است این است که با توجه به نمای صفحهٔ پیش، غزل و ترانه و رباعی و دو بیتی بر یکدیگر تطبیق می‌شوند و در حقیقت چون نخست در وزن رباعی، فقط دو بیتی سروده می‌شده است نخستین نشانه‌های غزل در زبان فارسی، همان دو بیتیهای به وزن رباعی می‌تواند باشد و برای بررسی در این زمینه، باید به پژوهش در این گونه اشعار پرداخت.

الف. رباعی

«واژهٔ رباعی منسوب به رباع، مرادف «اربعه‌اربعه» به معنی چهار تایی یا چهارگانی است، و چون این نوع شعر در اوزان عرب چهار بیت محسوب می‌شود و آن‌را در قدیم چهار بیتی نیز می گفته‌اند، همان را تصویب کرده رباعی گفتند، بعضی توهم کرده‌اند که چون رباعی چهار مصراع است آن را به این اسم خوانده‌اند اما وجه اول صحیحتر است.»[۲۵] وزن رباعی همان وزن مشهور لا حَولَ ولا قُوَّةَ اَلّا باللّه از متفرّعات بحر هزج مثمن مزاحف است که برای تسهیل ضبط آن را اختیار کرده‌اند.[۲۶] ولی اوزان دیگری از متفرّعات این بحر نیز برای رباعی وجود دارد که به آنها اشاره می‌شود:

---

۲۱. بعد ها به دو بیتیهای خارج از وزن رباعی نیز به مناسبت دو بیت بودن این نام داده شده است.

۲۲. شاعر قرن پنجم هـ. ق.

۲۳. ای ماه چو ابروان یاری گویی　　نعلی زده بر زر عیاری گویی
یا نی چو کمان شهریاری گویی　　بر گوش فلک چو گوشواری گویی

۲۴. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۲، ص ۵۲۰.

۲۵. جلال‌الدین همایی، صناعات ادبی، ص ۲۱۳.

۲۶. همان جا.

مفعول مفاعلن مفاعیلن فع   گفتم که ترا شوم نگارینا کی؟
مفعول مفاعلن مفاعیلن فاع   گفتم که ترا شوم نگارینا زود
مفعول مفاعلن مفاعیل فعول   گفتم که ترا شوم جدایی تو به رنج
مفعول مفاعلن مفاعیل فعل   گفتم که ترا شوم جدایی تو به غم
مفعول مفاعیلن مفعول فعول   گفتم که سرانجامت معلوم نگشت
مفعول مفاعیلن مفعولن فاع   گفتم که سرانجامت معلومم گشت
مفعول مفاعیلن مفعولن فع   گفتم که سرانجامت معلومم شد
مفعول مفاعیلن مفعول فعل   گفتم که سرانجامت معلوم نشد
مفعول مفاعیل مفاعیلن فاع   گفتم که ز عشق تو خجل گشتم دوش
مفعول مفاعیل مفاعیلن فع   گفتم که ز عشق تو خجل گشتم دی
مفعول مفاعیل مفاعیل فعل   گفتم که ز عشق تو دلم گشت خجل
مفعول مفاعیل مفاعیل فعول   گفتم که ز عشق تو دلم گشت ملول

و همان‌طور که در پیش اشاره شد این وزن از مخترعات شعر فارسی است و عربها از آن تقلید کرده‌اند. صاحب المعجم نام کودکی را که در جوز بازی به بیان یک مصراع با وزن رباعی پرداخته آورده و به افرادی که این وزن را از متفرّعات بحر هزج تشخیص کرده‌اند نیز اشاره نکرده است، ولی صاحب تذکرهٔ دولتشاه[۲۷] در کتاب خود که به سال ۸۹۲ هجری قمری تألیف شده است، ضمن نقل همین داستان، پسرک جوز باز را فرزند یعقوب لیث دانسته و می‌نویسد:

«... یعقوب را این کلام به مذاق خوش آمد، ندما و وزرا را حاضر گردانید گفتند از جنس شعر است و «ابودلف عجلی و الکعب» به اتفاق به تحقیق و تقطیع مشغول شدند، این مصراع را نوعی از هزج یافتند، مصرعی دیگر به تقطیع موافق این مصراع افزودند و یک بیت دیگر موافق آن ساختند و دو بیتی نام کردند، چون گاهی دو بیتی می گفتند، تا آنکه لفظ دو بیتی نیکو ندیدند، گفتند که این چهار مصراعی است، رباعی می‌شاید گفتن و چند گاه اهالی فضایل به رباعی مشغول بودند و خوش خوش به اصناف سخنوری مشغول شدند.»[۲۸]

---

۲۷. دولتشاه‌بن علاءالدّوله سمرقندی. از امیرزادگان و رجال قرن نهم هجری قمری.
۲۸. ذبیح‌الله صفا، «تاریخ ادبیّات در ایران»، ج ۱، ص ۱۷۳.

به‌طور کلی رباعی که آن را ترانه و دو بیتی نیز گفته‌اند، از دو بیت تشکیل یافته که قافیه در مصراع اول و دوم بیت اول و مصراع چهارم بیت دوم رعایت شده باشد، برخی شاعران به اختیار، قافیه را در مصراع اول بیت دوم نیز رعایت کرده‌اند. مثال برای رعایت قافیه در سه مصراع اول و دوم و چهارم:

با آنکه دلم از غم هجرت خون است — شادی به غم توام ز غم افزون است
اندیشه کنم هر شب و گویم یا رب — هجرانش چنین است، وصالش چون است؟

«رود کی»

ای کشته چو من هزار در پای غمت — وی غرقه چو من بسی به دریای غمت
ویران مکن این دیده و دل ز آتش و آب — کان جای خیال توست، وین جای غمت

«جمال‌الدین اصفهانی»

در چشم من آمد آن سهی سرو بلند — بر بود دلم زدست و در پای افگند
وین دیدهٔ شوخ می‌برد دل به کمند — خواهی که به کس دل ندهی دیده ببند

«سعدی»

ب. دو بیتی

کلمهٔ دو بیتی را علاوه بر این که در مورد رباعی به کار برده‌اند، در معنی دیگر نیز اصطلاح کرده‌اند، به این معنی که اشعاری را که از دو بیت تشکیل یافته و در قافیه‌بندی با رباعی یکی و در وزن با آن مختلف باشد نیز دوبیتی نامیده‌اند. به عبارت دیگر می‌توان گفت واژهٔ دو بیتی لفظ مطلق عامی است که از نظر استعمال شامل رباعی نیز می‌شود، همایی نوشته است: «اتفاقاً وزن دوبیتی‌ها نیز اکثر از فروع بحر هزج مسدّس است.»[29] مثال:

به خط و آن لب و دندانش بنگر — که همواره مرا دارند در تاب
یکی همچون پرن بر اوج خورشید — یکی چون شایورد[30] از گرد مهتاب
نیکو گل دو رنگ را نگه کن — درّست به زیر عقیق ساده
یا عاشق و معشوق روز خلوت — رخساره به رخساره بر نهاده

«منجیک ترمذی»

اگر چه شعر فارسی دری به گونهٔ موزون و مقفی با دو بیتی و رباعی آغاز شده

---

۲۹. جلال‌الدّین همایی، صناعات ادبی، ص ۲۱۵.

۳۰. شایورد یا شادورد به معنای خرمن ماه و هاله.

است، ولی تجاوز شمار ابیات از دو بیت، پس از گذشت زمان در سیر شعر فارسی، بسیار طبیعی به نظر می‌رسد زیرا وقتی شاعران نخستین توانستند قالب ویژه‌یی برای شکل دادن و بیان اندیشه‌های خود برگزینند، ناگزیر تخیلات و افکار گستردهٔ خود را که می‌توانست نمودار واکنشها و یا موضوعهای گوناگون باشد و بیان آنها در دو بیت نمی‌گنجید در تعداد ابیات بیشتری سرودند و به همین دلیل نوع غزل به مفهوم اشعار عاشقانه یا ملحون نیز، بدون آنکه از گونه‌های شعر دو بیتی یا رباعی جدا شود، از مرزهای این اشعار پا فراتر نهاد و ابیات آن با داشتن همان شکل از نظر قوافی به تعداد بیشتری نیز رسید.

۳. نگاهی به گونه‌های اشعار ملحون

با آنچه گذشت نتیجه گرفتیم که غزلهای آغاز شعر فارسی را تا حدود قرن پنجم اشعار ملحون تشکیل می‌داده‌اند، متأسفانه جز آنچه روشن می کند که در قرون نخستین آغاز شعر فارسی نام غزل به اشعار ملحون و همراه با موسیقی اطلاق می‌شده است، نوشته‌های مستند و روشنی در دست نیست که دانسته شود کدام یک از اشعار در آن هنگام همراه با موسیقی خوانده می‌شده‌اند، بنابر این جز آن که به یاری آشنایی به دانش موسیقی آن هنگام، و چیرگی به اوزان عروضی و ایقاعی در این مورد بررسی و نوع این گونه اشعار به احتمال مشخص گردد، نمی‌توان در مورد انواع این گونه غزلیات به درستی داوری کرد و یا نمونه‌های روشن آن‌را به دست داد. برای مثال تنها در مورد شعر مشهور رودکی به مطلع:

بوی جوی مولیان آید همی یاد یار مهربان آید همی

و خوانده شدن این شعر به وسیلهٔ رودکی و همراه با نوای موسیقی روایات گوناگون و تقریباً مشابه وجود دارد. و شاید اگر اهمیت تأثیر این شعر در امیر نصر و انگیخته شدن وی به عزیمت از باد غیس به سوی بخارا نبود ــ در صورتی که اصل را بر حقیقت و درستی انتساب و نقل داستان قرار دهیم ــ نظامی عروضی نیز به آوردن این واقعه، تنها به صرف اشاره به این شعر رودکی دست نمی‌یازید.

ولی باید توجه داشت که اگر مورخان، یا تذکره نویسان به سبب نبودن مناسبتی موارد و نمونه‌های گوناگون از اشعار ملحون را نیاورده‌اند، نمی‌تواند دلیل آن باشد که تنها همین شعر رودکی همراه با نوای موسیقی خوانده می‌شده است، زیرا از طرفی پیوند

ناگسستنی شعر و موسیقی که در بخشهای گذشته پیرامون آن به تفصیل سخن گفتیم، همچنین آشنایی برخی شاعران مانند رودکی و فرخی به بعضی آلات موسیقی و نوازندگی آنان که در بیشتر موارد صراحت تام دارد و حتی خود رودکی در این شعر:

رودکی چنگ برگرفت و نواخت باده‌انداز، کو سرود انداخت

به این موضوع اشاره می کند[۳۱]، دلیل روشنی بر این است که رودکی تنها برای یکبار و آن‌هم شعر معروف «بوی جوی مولیان» را با نوای موسیقی همراه نساخته، و بدون هیچ دودلی موارد بسیار دیگری که پشتوانه‌یی چون داستان مربوط به این شعر و مناسبت نقل نداشته است اشعار وی یا دیگر شاعران به وسیلهٔ خود آنان و یا راویان و موسیقی‌دانان در مجالس بزم و سرور و به ویژه در بزمهای شاهانه خوانده می‌شده است و صراحت محققان شعر و ادب به اطلاق نام غزل نسبت به اشعار ملحون جای تردید در این مورد باقی نمی گذارد.

از سوی دیگر، با توجه به این که در ادبیات ایران و فرهنگ‌نامه‌ها دلایل روشنی وجود دارد که صرفنظر از پیوستگی شعر و موسیقی و نام غزل با موسیقی نه تنها غزل به اشعار ملحون گفته می‌شده، بلکه به اشعاری که بیان حال عاشق و وصف معشوق را در برداشته نیز اطلاق می گردیده است و چنانکه گفته شد دو بیتی و رباعی به تصریح شمس قیس از نخستین گونه‌های غزل می‌تواند باشد. بنابراین چون نمونهٔ بسیاری از نوع اشعار ملحون برای داوری درست در این مورد در دست نیست می‌توان چنین نتیجه گرفت:

۱. نام غزل در دورانی که مورد گفتگوی ماست به اشعار ملحون که همراه با نوای موسیقی خوانده می‌شده‌اند اطلاق می گردیده است.

۲. نمونه‌های نخستین این گونه غزلیات را به دلایلی که گفته شد در اشعار دو بیتی یا رباعی می‌توان دید.

۳. رفته‌رفته شمار ابیات این گونه غزلها از دو بیت به چند بیت رسیده و این اشعار نیز همچنان با نوای موسیقی دمساز می‌شده‌اند.

٤. به‌طور کلی این گونه اشعار ملحون بیشتر دارای مضامین غنایی، به ویژه عاشقانه بوده، و در برخی موارد نیز مجرد از مضامین صرفاً عاشقانه، تنها به اعتبار داشتن وزن ایقاعی و همراهی با موسیقی و کیفیت غنایی خود غزل نامیده شده‌اند و نمونهٔ آشکار آن

---

۳۱. سعید نفیسی، احوال و اشعار رودکی، تهران، کتابخانهٔ ترقی، ۱۳۰۹، ص ۹۷٤.

سرود بخارای رود کی است که به هیچ روی دارای مضمون عاشقانه نیست. همایی در مورد اخیر می‌نویسد:

«و بالجمله غزل در ابتدا مقطعات چند بیتی بوده است، مستقل و جدا از قصیده، و مشتمل بر فنون عشقیات که با مطلع مصرع و اوزان و کلمات و عبارات مخصوص ساخته می‌شده است، به‌طوری که علاوه بر وزن عروضی دارای وزن ایقاعی هم بوده، یعنی با الحان و نغمات موسیقی نیز هماهنگی داشته است، و آن را در جشنها و مجالس بزم و شادمانی با ساز و آواز می‌خوانده‌اند، نظیر نوعی از سرود و «تصنیف» که هم دارای وزن عروضی است و هم با اوزان ایقاعی و مقامات موسیقی ساز گار است.»[۳۲]

همچنان که گفته شد با وجود شعر رود کی در مورد بخارا می‌توان گفت که تنها وجود مضامین عاشقانه در اشعاری که با موسیقی خوانده می‌شده‌اند دلیل غزل نامیده شدن آنها نبوده بلکه اصل اول برای غزل، غنایی بودن و سازگاری و هم نوایی آنها با موسیقی بوده است. در این جا لازم است اشاره شود که پس از قرن پنجم هجری قمری که مفهوم غزل گسترده‌تر شد نیز این پیوند موسیقی با غزل تا اندازه‌یی به گونهٔ سرود و «تصنیف» باقی ماند و در حقیقت واژهٔ **سرود و تصنیف** جانشین اصطلاح غزل دوران نخست است که مورد گفتگوی ماست.

روشن است که در این مورد منظور تصنیفهایی نیست که امروز به گونهٔ سیلابی و وزن هجایی ساخته می‌شود، بلکه مراد همان تصنیفهای مرادف قول و غزل و از گونه‌هایی است که در زمان صفویه معمول و رایج بوده و نمونه‌های آن در کتابهای آن زمان مانند تذکرهٔ نصرآبادی و گلستان هنر از قاضی احمد بن میر منشی آمده است.

برای روشن شدن بیشتر موضوع به نقل اشارهٔ مفیدی که همایی در این مورد کرده است می‌پردازیم:

«توضیحا اصطلاح (تصنیف) در عرف شعرا و موسیقی‌دانان و آهنگ‌سازان قدیم مخصوص است به نوعی از اشعار ملحون که دارای وزن عروضی و ایقاعی هر دو باشد، یعنی به حسب ظاهر با سایر اشعار معمولی تفاوت ندارد، اما از جهت انتخاب وزن و ترکیب الفاظ دارای این خاصیّت است که با الحان و

---

۳۲. دیوان عثمان مختاری، ص ۵۷۱.

مقامات موسیقی و نغمات زیر و بم‌ساز و آواز نیز جفت و دمساز می‌شود، عینا مثل اصطلاح (سرود) و (ترانه) و (قول) و (غزل) قدیم که آن را در اصطلاح قدما (شعر ملحون) مقابل (شعر مجرد) می گویند. نظیر تصنیف نیشابورک هادی دیلمی که نگارنده آن را در کتب عهد صفوی یافته است.

مرا گفتی چو من یاری نداری تو هم چون من گرفتاری نداری
چه دانی حال زار بیدلان را که بر دل داغ دلداری نداری
نباشد غیر آزار منت کار که جز آزار من کاری نداری

و همچنین تصنیف شاه مراد خوانساری از شعرای تصنیف ساز عهد شاه عباس کبیر متوفی ۱۳۰۸ هـ. ق. که در مقام دو گاه ونوروز صبا ساخته بود و شاه عباس او را تشویق فرمود و خلعت و انعام داد، و به قول نصرآبادی «اکثر تصانیفش شعرست» یعنی در ظاهر مثل سایر اشعار معمولی دارای وزن و قافیه است و در عین حال دارای خاصیت موسیقی نیز هست.

صد داغ به‌دل‌دارم،زان‌دلبر شیدایی آزرده‌دلی‌دارم، من‌دانم ورسوایی

ساختن این نوع تصنیف عیناً مثل غزل ملحون عهد سامانی و غزنوی، اختصاص به طبقه یی از شعرا داشت که در فن موسیقی و تألیف نغم و ساز و آواز نیز مهارت کامل داشتند، و گاه هم بود که از اشعار و ساخته و پرداختهٔ شعرای دیگر استفاده می کردند، یعنی مثلاً از غزلیات مولوی و سعدی و حافظ یکی را انتخاب کرده، آهنگی مخصوص برای آن می‌ساختند و آن را به صورت تصنیف در می آوردند، چنان که عبد القادر مراغی موسیقی‌دان معروف قرن هشتم و نهم که مؤلف کتاب مقاصد الالحان و جامع الالحان است غزل ذیل را که از غزلهای اصیل مولوی است در آهنگ نغمهٔ «حسینی» ساخته بود.

بیمار شود عاشق، الا به نمی‌میرد مه گرچه شودلاغر، استاره‌نخواهد شد
آن را که تویی منصب معزول نخواهد شد آن را که تویی چاره بی‌چاره نخواهد شد
شمس‌الحق تبریزی،از درد نمی‌نالد آن نفس که آرامد،امّاره‌نخواهد شد

اما اینکه اصطلاح تصنیف از چه وقت در شعر فارسی رواج گرفته است، و به چه مناسبت این نوع شعر ملحون را تصنیف نامیده‌اند، قدر مسلم این است که این اصطلاح از قرن دهم هجری به این طرف شایع و متداول بوده است، و

شاید آغاز ظهورش متعلق به قرن هشتم نهم زمان عبد القادر مراغی یا پیش از وی مربوط به عهد صفی‌الدین عبدالمؤمن ارموی، متوفی صفر ۶۹۳ هـ. ق. موسیقی دان بزرگ قرن هفتم، مؤلف کتب مهم موسیقی از قبیل اَلرِّسالَةُ الشَّرَفیَةِ فِي اَنسَبِ التَّالیفیة و رِسالَةُ اَلاَدْوارْ فی حَلِّ الاوتارْ باشد، که در نوشته های ایشان مخصوصاً در کتب عبد القادر و شروحی که بر رسالهٔ ادوار صفی‌الدین نوشته شده است، کلمهٔ تصنیف به تعبیر تصنیف قول و تصنیف صوت و تصنیف عمل و نظایر آن به معنی ساختن نغمه و آهنگ بسیار آمده و تدریجاً در اثر کثرت استعمال مضاف‌الیه قول و صوت و عمل حذف شده و لفظ تصنیف تنها بدون ذکر مضاف‌الیه در معنی آهنگ‌سازی و تصنیف‌سازی و تصنیف صوت و قول و غزل مصطلح و متداول گردیده است.

نمودار این تحول کتاب عالم‌آرای عباسی تألیف ۱۰۲۵ هجری قمری است که گاهی اصطلاح تصنیف و قول و عمل را آورده است مثلا در صفحهٔ ۱۲۶، و گاه‌هم تصنیف تنها را باحذف مضاف‌الیه، به همان معنی تصنیف قول و صوت و عمل گفته است مثلا در صفحهٔ ۱۳۵.

لفظ تصنیف هم در ابتدا با مفهوم مصدری، به معنی آهنگ‌سازی و ساختن قول و نغمه و صوت استعمال می‌شده، آن‌هم تدریجاً به توسلی مجازی تغییر معنی داده و در مفهوم حاصل مصدر، به معنی قول و غزلی که موافق آهنگ موسیقی ساخته شده باشد مصطلح شده است.

اما اینکه چرا آن نوع شعر و قول ملحون را تصنیف نامیده و به چه سبب مخصوص این لفظ را برای آن معنی اختیار کرده‌اند، ظاهر این است که چون کلمهٔ تألیف در تألیف نغم و نسبت تألیفی ونسبت مؤلفه از دیر باز در فن موسیقی مصطلح و شایع و معمول بوده است، لفظ تصنیف را هم به قیاس تألیف وضع کرده‌اند، و ترجمهٔ این لفظ به آهنگ‌سازی و شعر آهنگی، بسیار مناسب است.»[۳۳]

اکنون با توجه به آنچه پیرامون غزلیات ملحون گفته شد، به بررسی این نوع غزلیات در شعر شاعرانی می‌پردازیم که در این دوره توانسته‌اند آثار چشمگیری به ادبیّات پارسی

---

۳۳. همان کتاب، ص ۵۷۵ - ۵۷۴.

بدهند و با پدید آوردن دگرگونی تدریجی در اینگونه سروده‌ها، در پایه گذاری غزل در دوره‌های بعد مؤثر واقع شوند.

٤. چهره‌های درخشان سرایندگان نخستین غزلهای فارسی

اگر چه همان‌طور که در پیش گفته شد، دلایل بسنده و استواری برای بازشناختن نخستین شاعر پارسی گوی در دست نیست تا بتوان بررسی غزل در ادبیات را از سروده‌های وی آغاز کرد، و ناگزیر برای این پژوهش باید دفتر غزل را از رودکی نگاشتن گرفت، ولی باید توجه داشت که پیش از رودکی نامهای دیگر از سرایندگان پارسی گوی — بی آنکه هیچ یک را بتوان به راستی پیشاهنگ بر دیگری دانست — در تاریخ ادب فارسی خود نمایی می کند که بیش از چند بیتی از آنان در زمینهٔ غزل باقی نمانده و برای رعایت کمال این گفتار به اشارهٔ سروده‌های آنان نیاز هست.

در میان این شاعران نام محمود ورّاق هروی که هدایت[۳٤] درگذشت وی را در ۲۲۱ هـ.ق. و او را معاصر ملوک طاهریه و صفاریه دانسته است، به چشم می‌خورد و دو بیت زیر را که از وی آمده است می‌توان در شمار غزل فارسی دانست:

نگارینا، به نقد جانْت نَدْهَم   گرانی، در بها ارزانْت نَدْهم
گرفتستم به جان دامان وصلت   نهم جان از کف و آسانْت ندهم

پس از وی ابیات زیر از فیروز مشرقی[۳۵] و حنظله بادغیسی[۳٦] در زمینهٔ غزل به جای مانده است:

سرو سیمین ترا در مشک‌تر   زلف مشکین تو سر تا پا گرفت

به خط و آن لب و دندانش بنگر   که همواره مرا دارند در تاب
یکی همچون پرن، بر اوج خورشید   یکی چون شایورد[۳۷] از گرد مهتاب
«فیروز مشرقی»

---

۳٤. مجمع‌الفصحا، ص ۵۱۱.
۳۵. معاصر عمرولیث (د. گ. ۲۸۳ هـ.ق).
۳٦. معاصر فیروز مشرقی. قول هدایت.
۳۷. شایورد: هاله.

یارم سپند اگر چه بر آتش همی فگند　　از بهر چشم، تا نرسد مرو را گزند
اورا سپند و آتش، نـایـد هـمـی بـه کـار　　با روی همچو آتش وبا خال چون سپند [۳۸]

«حنظلهٔ بادغیسی»

باید دانست که وجود این گونه اشعار در زمینهٔ غزل، تنها از نظر دیرینگی شایستهٔ توجه است ولی چون از سرایند گان آنها اشعار بسیاری در دست نمانده وبدون هیچ دودلی سروده های بسیاری نیز نداشته‌اند که بتواند کار غزلسرایی را پایه گذاری کند، و سرانجام مایهٔ د گر گونی سیر غزل و راهنمای شاعران دیگر در غزلسرایی گردد، در این پژوهش بر آنان و سروده هایشان نمی‌توان تکیه کرد و چنان که گفته شد باید پژوهش غزل را از نام رود کی آغاز کرد و به پرچمداران د گر گونی غزل پرداخت.

الف. رود کی

سخن از مردی است که شعر فارسی دری به حق از نام وی آغاز می گیرد، شاعری بزرگ و چیره طبع و سخن آفرین، شاعری که نام وی سر دفتر ادبیات شعر فارسی را زیور بخشیده و آوازهٔ بزرگیش در خاور و باختر طنین افگنده است.

اگر چه داستان زند گی و آثار وی در تاریخ ادب زبان فارسی جای جای جلوه گراست و در این مقام نیازی به دوباره گویی نیست، ولی از آنجا که نخستین نمودهای غزل فارسی را به گونهٔ درست، باید از نخستین شاعر فارسی زبان آغاز کرد، اشاره یی به عظمت زند گی و سخن رود کی شایسته است.[۳۹]

آغاز گر راستین شعر فارسی که کسایی وی را استاد شاعران و معروفی بلخی او را سلطان شاعران نامیده‌اند، به روایت عوفی در لباب‌الالباب و ابو حیّان توحیدی در الهوامل و الشّوامل کور مادرزاد بوده، در حالی که نظامی عروضی صاحب چهار مقاله وسمعانی وصاحب تاریخ سیستان که پیرامون رود کی سخن بسیار گفته‌اند، به نابینایی وی اشاره یی نکرده‌اند.

ارزش رود کی صرفنظر از مقام شاعری و پیشاهنگی در راه شعر فارسی، به ویژه در این گفتار، از دید گاهی است که غزل فارسی به صورت آغازین و اشعار ملحون مورد پژوهش قرار می گیرد و با توجه به اینکه شواهد بسیاری بر آشنایی کامل این بزرگ

---

۳۸. لباب‌الالباب، ج ۲، ص ۲.

۳۹. ر. ک. به: احوال و اشعار رودکی به کوشش سعید نفیسی در سه جلد.

شاعر تیره چشم روشن بین[۴۰] به موسیقی در دست است، می‌توان او را از نظر غزل غنایی ملحون، و اشعاری که دمساز با موسیقی بوده است، سرآغاز و استادی به نام دانست. عوفی در لباب‌الالباب او را چنان هوشمند یاد کرده است که به قول وی در هشت سالگی تمام قرآن را از حفظ داشته و از همان سنین به شعر گفتن آغاز کرده، و به سبب بهرمندی از آواز خوش و صوت دلکش در مطربی افتاده بود. وی می‌نویسد: «رودکی از ابوالعبک بختیاری که استاد موسیقی بود بر بط بیاموخت و با این هنرها به امیر نصر نزدیک گشت و تقرب تمام یافت، چنان که به قول نظامی عروضی چهار صد شتر زیرینهٔ او بود و دویست غلام در خدمت وی بودند.»[۴۱]

صاحب مخزن‌الغرایب اضافه می کند: «و علوم موسیقی به یاد گرفت و به حدی در آن ماهر شد که در مطربی و شاعری، شاه جهان شد»، صاحب تذکرهٔ هفت‌اقلیم می‌نویسد: «آری، در آوازهٔ مطربی چنان پیش رفتی که آب دست او در ایستگاه آوازه، گرد خمود به باد دادی و آتش دل خاموش کردی.»[۴۲]

نگارنده می‌اندیشد یکی از مهمترین آثار رودکی که بیشتر مورخان و دانشمندان اهل ادب خاور و باختر را از دیر زمان تا کنون در بارهٔ نوازندگی و غزلسرایی ملحون وی به داوری انگیختهٔ همان شعر **بوی جوی مولیان آید همی** این شاعر بزرگ بوده است. اگر چه همان‌طور که در پیش گفته شد نمی‌دانیم نظامی عروضی این اثر را بر پایهٔ کدامین دلیل موجه از نوع قصیده دانسته است؟ ولی بیشتر روشن بینان شعر فارسی آن را در شمار یک غزل ملحون باز شناخته‌اند.

همایی می‌نویسد:

«شعر معروف رودکی **بوی جوی مولیان آید همی**... به عقیدهٔ من از همان نوع غزل است که به روایت چهار مقاله، رودکی چنگ برگرفت و آن‌را در پردهٔ عشاق بنواخت، و گر نه شعر مجرد را چندان اثر نبود که امیر سامانی را با

---

۴۰. استاد شهید زنده بایستی　　وآن شاعر تیره چشم روشن‌بین
دقیقی

اشعار زهد و پند بسی گفته است　　آن تیره چشم شاعر روشن‌بین
ناصر خسرو

۴۱. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیّات در ایران، ج ۱، ص ۳۷۲.

۴۲. سعید نفیسی، احوال و اشعار رودکی، ج ۳، ص ۸۳۳.

آن عجله از هوای دلکش هرات، به راه درشتناک بخارا بکشاند و چنان در تحت تأثیر چند بیت انگیخته شود که بی‌درنگ از تخت فرود آید و بی‌موزه پای در رکاب خنگ نوبتی آورد و چندان با سرعت از هرات به جانب بخارا بشتابد که رانین و موزهٔ او را تا دو فرسنگ در پی او برند و عنان تا بخارا هیچ جای فرو نگیرد.»[۴۳]

این نه تنها نظر استاد همایی است، بلکه بیشتر خاورشناسان باختری و آنان که ادبیات شعر فارسی را ژرفتر نگریسته‌اند نیز بر همین عقیده‌اند. چارلز پیکرینگ[۴۴] دانشمند انگلیسی قرن نوزدهم میلادی که آثاری در بارهٔ شاعران ایران نگاشته است در مجلهٔ ملی ناسیونال ریویو[۴۵] زیر عنوان چاسرایرانی[۴۶] دربارهٔ رود کی مقاله‌یی نوشته و در آن اشاره کرده است: «مشهورتر از همه غزلی‌است که نخستین بار فن هامر[۴۷] در کتاب شعر فارسی نقل کرده است، شاعر در این غزل می کوشد شاه را که در شهر دور دستی مانده بود و از زیبایی آن دل نمی کند به پایتخت خود بازگرداند و رعایای وفادار او را که از غیبت او دلگیر شده بودند بار دیگر شاد کند. چنان که رفیقان درباری به وی گفتند، روزی این غزل را بداهتاً سرود و با آهنگ بربط خود در مجلس صبوحی که نزد تازیان قدیم مجلس پسندیده‌یی بود خواند ...» و سپس اشاره به شعر معروف **بوی جوی مولیان آید همی...** می کند و به این ترتیب عقیدهٔ خود را بر غزل شناختن این شعر باز می‌نماید.[۴۸]

بنابرعقیدهٔ براون که باربد را به گونهٔ شگفتی با رود کی تشبیه می کند اگر چه بیشتر مورخان و شعر شناسان این قطعه را به سبب ساد گی و روانی ستوده‌اند، برخی دیگر مانند دولتشاه ــ بنا به رواج شعر مصنوع در دوران او ــ از این شعر رود کی خرده گرفته و تأثیر این شعر را به سبب تأثیر موسیقی و همراهی با آن دانسته‌اند و باز به عقیده براون: «این قطعه به ترانه بیش از شعر محکم مصنوعی که در زمانهٔ منحط دولتشاه چنان پسندیده

---

۴۳. دیوان عثمان مختاری، ص ۵۶۹.

44. Charles Pickering

۴۵. *National Review*، چاپ وین، ۱۸۸۱ م. ص ۳۹.

۴۶. نویسنده رود کی را به سبب نابینایی به چاسر(۱۴۰۰ - ۱۳۴۰ م.) شاعر انگلیسی تشبیه کرده است.

47. Joseph Von Hammer

۴۸. سعید نفیسی، احوال و اشعار رودکی، ج ۳، ص ۸۶۴.

بوده است، مانند است».[۴۹] خاور شناس نامی آ. و. ویلیامز جاکسن[۵۰] در کتاب خود به نام شعر قدیم ایران پیرامون اشعار عاشقانه و غزلی رودکی گفتگو و سروده‌های او را در این راه به اشعار بایرون مانند کرده و حتی شعر مشهور رودکی با مطلع بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی را سرود شراب نام داده و در شمار مغازلات وی نوشته است و اشاره می کند که کول[۵۱] استاد فیتز جرالد[۵۲] آن را به انگلیسی ترجمه کرده است.[۵۳]

خاورشناس مشهور روسی آ. کریمسکی[۵۴] در کتاب تاریخ ایران و ادبیّات و تصوّف آن[۵۵] می‌نویسد:

«از نظر صنعتی، گرانبها ترین قسمت آثار رودکی مدایح او نیست، شاعر [ی] شادی پسند [و] بسیار جالب توجه و شاعر غزل‌سرای نشاط‌انگیز بسیار ظریف و پر از احساسات است. و روی‌هم رفته شاعری است پر از اندیشه‌های طبیعی و ساده گوی، که تنها گاهگاهی عامیانه گوی می‌شود.»[۵۶]

بسیاری دیگر از خاور شناسان اروپایی نیز در مورد شعر رودکی نظریاتی ابراز داشته‌اند که اگر چه به تمامی آنها ــ به سبب پارسی زبان نبودن، و به لطایف این زبان شیرین آشنایی نداشتن ــ نمی‌توان اعتبار کرد، ولی گهگاه نکته‌های چشمگیری در سخنان آنان به نظر می‌رسد که نمودار توجه این گروه به اشعار غنایی، به ویژه غزلیات شیرین رودکی در آغاز شعر فارسی می‌تواند باشد.

از سوی دیگر خود می‌دانیم که سراسر تاریخ ادبیات شعر ما، سرشار از داوری پیرامون طبع سخن آفرین و شعر پرداز رودکی است، و باز می‌دانیم که شاعران پس از وی تا چه اندازه از روش این شاعر موسیقی‌دان که غزلسرایی از شاهکارهای اوست پیروی

---

۴۹. سعید نفیسی، همان کتاب، ص ۸۰۰.

50. A. V.Williams Jackson

51. Cowell

52. Fitz Gerald

۵۳. سعید نفیسی، احوال و اشعار رودکی، ج ۳، ص ۹۰۶.

54. A.Krimski

۵۵. ج. ۱، شماره ۲، ص ۱۷۶.

۵۶. سعید نفیسی، احوال و اشعار رودکی، ج، ۳، ص ۹۰۲.

کرده و او را به استادی غزل باز شناخته‌اند تا جایی که عنصری مقدّم‌الشّعرای دربار محمود غزنوی با آن‌همه چیرگی در سخن و غرور، و با آن که خود از غزلسرایان برجستهٔ عهد خویش بود به استادی رودکی در غزلسرایی اشاره کرده، می گوید:

غزل رودکی‌وار نیکو بود   غزلهای من رودکی‌وار نیست
اگر چه بکوشم به بار یک وهم   در این پرده اندر مرا بار نیست

در این شعر، واژهٔ «پرده» که از اصطلاحات موسیقی است این توجه را در آدمی پدید می آورد که شاید منظور عنصری، پردهٔ غزل یا همان غزلیات ملحون و دمساز با موسیقی است که در تخصص رودکی بوده است.

با آنکه از شمار سروده‌های دلپذیر رودکی آن اندازه که بتواند پایهٔ داوری قرار گیرد باقی نمانده است، باز از آنچه در دست است می‌توان به شیوهٔ تخیل شاعرانهٔ او به ویژه در بارهٔ غزلیات عاشقانهٔ وی، که به احتمال قوی بیشتر با موسیقی نیز دمساز بوده و در شمار غزلیات ملحون قرار گرفته است پی برد. عشق به گونهٔ بسیار ساده و صادقانه مایهٔ نخستین غزلهای رودکی است تا جایی که با دید او، وسوسهٔ دلپذیر آن برای آدمی ضروریتر از هر چیز است، شگفت آنکه این عشق نه تنها به گونهٔ مجازی و زیبایی پسندی، بلکه گاه به گونهٔ عشق خدایی که پایهٔ عرفان است در شعر رودکی چهره می‌نماید.

روی به محراب نهادن چه سود؟   دل به بخارا و بتان طراز؟
ایزد ما وسوسهٔ عاشقی   از تو پذیرد، نپذیرد نماز

در عشق مجازی نیز رودکی بسیار ساده دل و صمیمی است چنان که بی‌روی معشوق جهان و زندگی را به هیچ می گیرد.

بی روی تو خورشید جهانسوز مباد   هم بی‌تو چراغ عالم افروز مباد
با وصل تو کس چو من بد آموز مباد   روزی که ترا نبینم آن روز مباد

این شیوهٔ سادگی و سر سپردگی به معشوق که در رباعی‌های رودکی ـ که باید آنها را چنان که گفته شد غزلهای نخستین شمرد ـ در اشعار عاشقانه و غزلهای تمام شاعران دورانی که مورد گفتگوی ماست به پیروی از رودکی و به گمان قوی به سبب اوضاع اجتماعی یا اقتصادی که در بارهٔ آن سخن خواهیم گفت دیده می‌شود. عشق رودکی به این ترتیب هیچگاه در برابر بی‌وفایی معشوق یا هجران وی به کینه و انتقامجویی و بد خواهی آلوده نیست و غم معشوق مایهٔ نشاط زندگی شاعر است.

با آنکه دلم از غم هجرت خون است   شادی به غم تووام، ز غم افزون است

اندیشه کنم هر شب و گویم یارب — هجرانش چنین است، وصالش چون است

چون کار دلم ز زلف او مانده گره — بر هر رگ جان صد آرزو مانده گره
امید ز گریه بود، افسوس افسوس — کان هم شب وصل در گلو مانده گره

چون کشته ببینیم، دو لب گشته فراز — از جان تهی این قالب فرسوده به آز
بر بالینم نشین و می گوی به ناز — کای کشته ترا من و پشیمان شده باز

تنها نهایت دلتنگی شاعر در این گونه اشعار بیان سوز و حال و درد خویش است و معشوق را با همه جور و ستیزه جویی عاشقانه دوست می‌دارد.

در عشق چو رودکی شدم سیر از جان — از گریهٔ خونین مژه‌ام شد مرجان
القصه که از بیم عذاب هجران — در آتش رشکم دگر از دوزخیان

من آن کشیدم و آن دیدم از غم هجران — که هیچ آدمیی نیست دیده از دوران
کنون وصال، همه بر دلم فرامش کرد — خوشا وصال بتان خاصه در پی هجران

دیگر غزلیات چند بیتی او نیز از همین روح شادی و صمیمیت و یکرنگی و ساده گویی بر خوردار است، رودکی معشوق خود را با وصفی دلنشین و ساده و تشبیهاتی روشن (بیشتر تشبیه محسوس به محسوس) و شیوه‌یی صادقانه و پر مهر می‌ستاید و برخورداری از زیبایی و عشق‌ورزی را در برابر رنج عاشقی و هجران معشوق برتری می‌دهد:

نگارینا شنیدستم که گاه محنت و راحت
سه پیراهن سلب بودست یوسف را به عمر اندر

یکی از کید شد پر خون، دوم شد چاک از محنت
سوم یعقوب را از بوش روشن گشت چشم تر

رخم ماند بدان اول دلم ماند بدان ثانی
نصیب من شود در وصل آن پیراهن دیگر

دل سیر نگرددت ز بیداد گری — چشم آب نگرددت چو در من نگری
این طرفه که دوست تر ز جانت دارم — با آنکه ز صد هزار دشمن بتری

صفاتی که از شعر غزلی رودکی یاد شد، و بیشتر غزلسرایان آن دوران نیز در اشعار عاشقانهٔ خود از آن پیروی و سود جویی کرده‌اند، و به همین سبب به تحلیل بیشتر آن پرداخته شد، در تمام غزلیات وی به روشنی دیده می‌شود، ساد گی و روانی کلمات و جملات در بیان زیبایی پرستی و عشق ورزی و وصف معشوق، تشبیهات روشن و بدون پیچید گی، گاه این چنین آمیختن اشعار عاشقانه به تجربیات و پند و اندرز و فلسفهٔ زند گی، در میان اشعار وی بسیار دیده می‌شود. ولی چنان که گفته شد چون آشنایی و دلایل کامل و کافی در دست نیست که آیا کدامین اشعار وی را همراه با موسیقی می‌خوانده‌اند و به آن اعتبار غزل نامیده شده است و کدامین آنها به اعتبار مضامین عاشقانه و شعر مجرد باید غزل نامیده شود، به هیچ روی، نمی‌توان در این مورد داوری درست نمود، ولی از نظر اوزان ایقاعی، برخی از اشعار وی به ویژه بحور نامطبوع و خفیف در آن دوران با موسیقی دمسازی بیشتری داشته است، از این رو می‌توان گمان برد که احتمالا غزلیاتی که نمونهٔ آنها در زیر آورده شده است نه تنها به اعتبار مضامین عاشقانه بلکه به اعتبار شعر ملحون آن زمان همراه با موسیقی خوانده می‌شده‌اند. وگرنه در این روزگار دمسازی هر شعری با موسیقی امکان‌پذیر است.

شاد زی با سیاه چشمان، شاد — که جهان نیست جز فسانه و باد
زآمده تنگدل نباید بود — وزگذشته نکرد باید یاد
من و آن جعد موی غالیه[۵۷] بوی — من و آن ماه روی حور نژاد
نیکبخت آن کسی که داد و بخورد — شوربخت آن که او نخورد و نداد
باد و ابرست این جهان و فسوس[۵۸] — باده پیش آر هر چه باداباد

سماع و بادهٔ گلگون و لعبتان چو ماه — اگر فرشته ببیند در اوفتد در چاه
نظر چگونه بدوزم که بهر دیدن دوست — زخاک من همه نرگس دمد به جای گیاه
کسی که آگهی از ذوق عشق جانان یافت — زخویش حیف بود گر دمی بود آگاه

بد ناخوریم باده که مستانیم — وز دست نیکوان، می بستانیم
دیوانگان بی هشمان خوانند — دیوانگان نه‌ایم که مستانیم

---

۵۷. مادهٔ خوشبوی و سیاه‌رنگ که از مشک و عنبر ترکیب می کردند.
۵۸. بازی و نیرنگ، لهو و لعب.

دلا تا کی همی جویی منی را — چه کویی بیهده سرد آهنی را
دلم چون ارزنی، عشق تو کوهی — چه سایی زیر کوهی ارزنی را
بیا اینک نگه کن رودکی را — اگر بی‌جان روان خواهی تنی را

کجا بود شب، بی‌ماه و روز بی‌خورشید — کجا بود گل، بی‌آب و کشت بی‌باران
به ناز گشته برم عنبرین از آن سنبل — به بوس گشته لبم شکرین از آن مرجان
گه او عقیق خرومن شده عقیق فروش — گه او نبیذده و من شده نبیذستان

گل بهاری، بُت تَتاری — نبیذ داری، چرا نیاری؟
نبیذ روشن، چو ابر بهمن — به نزد گلشن، چرا نیاری؟

به ویژه دو بیتی آخرین با وزن مخصوص خود ــ که قافیه بدون رعایت ردیف در بیت نخست رعایت نشده و مصرع دوم و چهارم تکرار شده است به روشنی می‌نماید که تا چه اندازه می‌تواند با آهنگ موسیقی و ترانه به معنای تصنیف همراه باشد.

از سوی دیگر چنان که می‌دانیم آوردن نام یا تخلص شاعر در شعر، به ویژه در غزل از قرن پنجم به بعد، رفته‌رفته رواج یافت، ولی در برخی از غزلهای رودکی مانند نمونهٔ قبلی و شعر زیر، نشانهٔ نام‌آوری در غزل به خوبی مشهود است، بی آنکه بتوان آن را توجه خاص وی به آوردن تخلص در شعر دانست.

زهی فزوده جمال تو زیب و آرا را — شکسته سنبل زلف تو مشک سارا را
قسم بر آن دل آهن خورم که ازسختی — هزار طرح نهاد است سنگ خارا را
که از تو هیچ مروت طمع نمی‌دارم — که کس ندیده زسنگین دلان مدارا را
هزار بار خدا را شفیع می‌آرم — ولی چه سود که تو نشنوی خدا را را
چو رودکی به غلامی اگر قبول کنی — به‌بندگی نپسندد هزار دارا را

روی هم می‌توان چنین داوری کرد که کار غزل را در آغاز شعر پارسی دری، رودکی به گونهٔ شکفته‌یی پی‌ریزی کرد و اشعار عاشقانه یا ملحون خود را برای آیندگان، نمونه‌یی شیرین و دلنشین، باز نهاد. دارمستتر[59] شعر رودکی را به سه گروه اشعار درباری، عاشقانه، نومیدانه دسته‌بندی کرده، و بیش از هر چیز چون مستشرقان

---

59. James Darmsteter

دیگر، پیرامون اشعار غزلی وی دادسخن داده است.[۶۰]

این بود یک بررسی نخستین در کار غزل فارسی، که به گونهٔ اشعار ملحون و همراه با موسیقی، یا اشعار عاشقانه، به صورت آشکار در شعر فارسی، وسیلهٔ رود کی پایه گذاری شد، در همین دوران، به نام یکی دیگر از اساتید سخن، یعنی شهید بلخی[۶۱] که معاصر و مورد احترام بسیار رود کی و منسوب به دربار سامانیان بوده است و حتی در گذشت وی را چهارده سال پیش از رود کی نوشته‌اند برمی‌خوریم، متأسفانه آنچه از اشعار شهید بر جای مانده چنان اندک است که شایستهٔ پژوهش و داوری نیست، گویی وی با تمام استادیی که در کار سخن داشته، همان گونه که در بارهٔ دانشهای دیگر وی نوشته‌اند، بیشتر به سبب اندیشه‌های فلسفی و مهارتی که در فن کلام داشته و همچنین مناظره‌هایی که با زکریای رازی از او در دست است، مشهور بوده، و با شعر نیز تفننی داشته است. ولی او آنجا که چیره دستی وی در کار غزل نیز ستوده شده و حتّی فرّخی که خود در غزلسرایی یکی از چهره‌های درخشان شعر فارسی قرن چهارم و پنجم به شمار می‌رود با شعر:

از دلارامی و نغزی، چون غزلهای شهید

وز دل آویزی و خوبی چون ترانهٔ بوطلب[۶۲]

به لطف سخن وی در غزل اشاره کرده است، به ویژه آنکه وی معاصر رود کی و در کار شعر پیشرو و مورد احترام آیند گان خود در آن دوران بوده است، او را نیز باید از شمار غزلسرایانی دانست که پایه‌های غزل را در شعر فارسی استوار کردند.

از بررسی تعداد بسیار ناچیزی از غزلهای عاشقانهٔ شهید که در دست است نیز به روشنی هویداست که در آغاز شعر فارسی غزلیات عاشقانه گهگاه با پند و اندرز یا مضامین تجربی دیگر همراه بوده، و در آن‌ها سوز و ساز و گرم‌سیری در راز و نیازی که آمیخته با غزلیات عاشقانه و ناب قرون بعد است دیده نمی‌شود، چنان که این ویژگی در غزلیات رود کی نیز پیداست و شعر زیر از شهید نمونهٔ گویایی در این مورد می‌تواند باشد:

مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی   که هرگز از تو نگردم، نه بشنوم پندی

---

۶۰. سعید نفیسی، احوال و اشعار رودکی، ج ۳، ص ۸۴۹.

۶۱. ابوالحسن شهید بن حسین جهوددنکی بلخی (د. گ. ۳۲۵ هـ. ق). ر. ک: تعلیقات چهارمقاله، ص ۸۱.

۶۲. و زعم احامی و حوشی چون ترانهٔ بوطلب، ر. ک. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، ص ۳۶۲.

دهند پند و من هیچ پند نپذیرم — که پند سود ندارد به جای سوگندی
شنیده‌ام که بهشت آن کسی تواند یافت — که آرزو برساند به آرزومندی
هزار کبک ندارد دل یکی شاهین — هزار بنده ندارد دل خداوندی
ترا اگر ملک چینیان بدیدی روی — نماز بردی و دینار بر پراگندی
ترا اگر ملک هندوان بدیدی موی — سجود کردی و بتخانه‌هاش بر کندی
به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم — به آتش حسراتم فگند خواهندی
ترا سلامت باد ای گل بهار و بهشت — که سوی قبلهٔ رویت نماز خوانندی

پس از شهید در زمینهٔ غزل فارسی به نام افرادی مانند ابو اسحق جویباری و ابو طاهر طیّب بن محمّد خسروانی[۶۳] که هر دو از شاعران دوران سامانی و دارای اشعار غزلی نیز بوده‌اند بر می‌خوریم، اگر چه بررسی اشعار اینان دگرگونی چشمگیری را در راه غزلسرایی نمی‌نماید، ولی نموداری از سیر تکامل غزل در این دوران می‌تواند باشد زیرا اشعار غزلی اینان تقریباً خالی از مضامین غیر عاشقانه و یکدستتر از اشعار پیشینیان آنان در این زمینه است. پس از اینان نام دقیقی[۶۴] که بی هیچ دو دلی از برجسته‌ترین شاعران دورهٔ سامانی و آغازگر اشعار حماسی و پدید آورندهٔ مدایح زیباست در کار غزل خودنمایی می کند، تغزلهای شیوای او که در حقیقت باید در شمار غزل محسوب گردد، چنان که در آینده خواهیم دید نقطهٔ عطفی در کار شعر غنایی فارسی است، بررسی غزلیات وی نشان می‌دهد که با آنکه او در اشعار حماسی پیشگام شاعران بوده چگونه توانسته است اندیشه‌های عاشقانه را در کمال روانی و با لطافت کلام و نازک خیالیهای دل‌انگیز و روشنی بسیار بیان کند و به غزل لطف ویژه‌یی ببخشد.

بعد از دقیقی تا پایان دورهٔ سامانی جز به نام منجیک ترمذی[۶۵] و رابعه[۶۶] دختر کعب که داستان عشق بی‌سامان وی به بکتاش غلام برادرش مشهور است و سرانجام جان بر سر این عشق گذاشت و به دست برادر کشته شد، به شاعران دیگری که در کار غزل دستی توانا داشته باشند بر نمی‌خوریم و در این مقام بهتر است به آوردن یکی دو غزل از هر یک مبادرت کنیم تا کار پژوهش در دگرگونی غزل تا پایان دورهٔ سامانی آسان شود.

---

۶۳. تاریخ ادبیّات در ایران، ج ۱، ص ۳۵۶ تا ۳۹۹.

۶۴. ابومنصور محمدبن احمد دقیقی، مقتول بین (۳۶۷ تا ۳۶۹ هـ. ق).

۶۵. از شاعران نیمه دوم قرن چهارم هـ. ق.

۶۶. رابعه، نخستین زن شاعر مشهور، قرن چهارم هـ. ق.

به ابر پنهان کرد آفتاب تابان را
به سبزه بنهفت آن لاله برگ خندان را
به روی هر دو مهش بر، دو شاخ ریحان بود
به شاخ مورد به پیوست شاخ ریحان را
بتی که خسته دلان را به بوسه درمانست
دریغ دارد ازاین درد دیده درمان را
به ابرنیسان مانم کنون من از غم او
سزد که صنعت خویست ابرنیسان را
به یک گذر که سحرگاه بر گلستان کرد
بهشت کرد سراسر همه گلستان را

«ابو اسحق جویباری»

شب وصال تو چون باد بی‌وصال بود
غم فراق تو گویی هزار سال بود
شب دراز و غمان دراز و چنگ دراز
در این سه کار بگو تا مرا چه حال بود
بسا شبا که فراق ترانديم شدم
امید آنکه مگر با توام وصال بود
خیال تو همه شب زی من آیدای عجبی
روان من همه شب خادم خیال بود
مرازخال سه بوسه تو وعده کرده بدی
بپای تا بدهم پیش، کت و بال بود
سیاه چشما، ماها، من این ندانستم
که ماه چارده را غمزه ازغزال بود
ترا مطیعم، نامردمی مکن صنما
ز خوبرویان نامردمی محال بود
مگر به نامهٔ عشق اندرون نخوانده بدی
که خون دلشدگان پیش تو حلال بود
طمع به جان کنی و خیره قیل و قال کنی
چو جان و دل بتو دادم چه قیل و قال بود
وفای و مردمی امروز کن که دسترس است
بود که فردا این حال را زوال بود

«خسروانی»

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند
سپید روز به پاکی رخان تو ماند
عقیق را چو بسایند نیک سوده گران
گرآبدار بود با لبان تو ماند
به بوستان ملوکان هزار گشتم بیش
گل شکفته برخسارکان تو ماند
دو چشم آهو و دو نرگس شکفته به بار
درست و راست بدان چشمکان تو ماند
کمان بابلیان دیدم و طرازی تیر
که بر کشیده بود به ابروان تو ماند
ترا به سرو به بالا قیاس نتوان کرد
که سرورا قدو بالا بدان تو ماند

کاشکی اندر جهان شب نیستی
تا مرا هجران آن لب نیستی
زخم عقرب نیستی بر جان من
گر ورا زلف مُعقرَب نیستی
ور نبودی کوکبش در زیر لب
مونسم تا روز کوکب نیستی

ور مرکب نیستی از نیکوی — جانم از عشقش مرکب نیستی
ور مرا بی‌یار باید زیستن — زندگانی کاش یارب نیستی
«دقیقی»

ای خوبتر ز پیکر دیبای ارمنی — ای پاکتر ز قطرهٔ باران بهمنی
آنجا که موی تو، همه برزن به زیر مشک، — و آنجا که روی تو، همه کشور به روشنی
اندر فرات غرقم، تا دیده با منست — و ندر بهار حسنم، تا تو بر منی
ارانگبین لبی، سخنت تلخ مر چراست؟ — ور یاسمین بری، تو بدل چونکه آهنی؟
منگر به ماه، نورش تیره شود زرشک — مگذر به باغ، سرو سهی پاک بشکنی
خرم بهار خواند عاشق ترا که تو — لاله‌رخ و بنفشه خط و یاسمین تنی
ما را جگر به تیر فراق تو خسته گشت — ای صبر بر فراق بتان نیک جوشنی
«منجیک ترمذی»

عشق او باز اندر آوردم به بند — کوشش بسیار نامد سودمند
عشق دریایی کرانه ناپدید — کی توان کردن شنا ای هوشمند
عشق را خواهی که تا پایان بری — بس که بپسندید باید ناپسند
توسنی کردم[۷] [۶]ندانستم همی — کز کشیدن تنگ‌تر گردد کمند

مرا به عشق همی محتمل کنی به حیل — چه حجت آری پیش خدای عز وجل
به عشقت اندر، عاصی همی نیارم شد — بدینم اندر، طاغی همی شوم به مثل
نعیم بی تو نخواهم، جحیم بی تو رواست — که بی تو شکر زهرست و با تو زهر عسل
به روی نیکو تکیه مکن که تا یکچند — به سنبل اندر پنهان کنند نجم زحل
هراینه نه دروغست آنچه گفت حکیم — فَمَنْ تَکَبَّرَ یَوْماً فَبَعْدَ عِزٍّ ذَلّ
«رابعه»

یک لفظ ناید از دل من وز زبان تو — یک موی ناید از تن من وزمیان تو
شاید بُدن که آید، جفتی کمان خوب — زین خم گرفته پشت من و ابروان تو
شیز[۶۷] و شبه[۶۸] ندیدم و مشک سیاه و قیر — مانند روزگار من و زلفکان تو

۶۷. شیز: آبنوس.
۶۸. شبه: سیاه‌تلو.

ما ناعقیق نارد، هرگز کس از یمن　　هم رنگ این سرشک من و دو لبان تو
«منطقی»[۶۹]

این اشعار نمونه‌یی از غزلهای شاعران پس از رودکی پیشوای نامبردار شعر فارسی است که در دورهٔ سامانی (تا حدود پایان قرن چهارم هـ. ق.) می‌زیسته و هر یک به نوبهٔ خود راه غزل را برای آغاز مرحلهٔ کاملتری هموار ساخته‌اند. زمان زندگی اینان یکی پس از دیگری و یا سالخوردگی یکی همراه با جوانی آن دیگر بوده است و چنان که خواهیم دید بیشتر در مشرق یا شمال شرقی ایران کم و بیش با اوضاع اجتماعی و اقتصادی همسان روزگار گذرانیده‌اند. اگر چه سنجش سروده‌های این شاعران نمودار دگرگونی تدریجی است که بیشتر درک آن از راه احساس امکان دارد، ولی این نکته نیز شایستهٔ یادآوری است که پژوهش این آثار نیز آن‌چنان دگرگونی چشمگیری را که آغاز شکفتگی مؤثر در کار غزل باشد ــ چنان که نمونه‌های آن‌را در قرون بعد از این دوران می‌بینیم ــ نمی‌نماید جز آنکه هر چه از آغاز شعر فارسی به پایان قرن چهارم و شروع قرن پنجم هجری قمری نزدیک می‌شویم، تعداد ابیات غزل بیشتر و مفاهیم آن یکدست‌تر می‌شود و دامنهٔ تشبیهات حسی در وصف معشوق و تعابیر عاشقانه گسترش می‌یابد و در مقابل بیان تجربیات فردی یا اجتماعی شاعر به گونهٔ پند و اندرز در غزل رفته‌رفته کاستی می‌گیرد و جای خود را به تجرد معنوی ابیات غزل می‌دهد.

در این اشعار گاه برخی تک بیتها بارقه‌یی از جلوه‌های شعر غزلی نیمه‌های نخست قرن پنجم تا آغاز قرن ششم هجری قمری را در ذهن جلوه می‌دهد و گام‌گام دختران غزل را به کابین کمال نزدیک می‌کند چنان که در بیت زیر:

شب وصال تو چون باد بی‌وصال بود　　شب فراق تو گویی هزار سال بود

که مطلع غزلی از خسروانی است این حالت به خوبی آشکار است. سرانجام همهٔ ویژگیهای شعر این دوران، که از نیمه‌های دوم قرن سوم آغاز و تا حدود پایان قرن چهارم هجری جای‌جای با جلوه‌ها و زیورهایی از اندیشهٔ شاعران بر برگهای دفتر ادب دیرین شعر پارسی نقش بسته، شیوه‌یی به دست می‌دهد که پیشینیان آن را به نام **شیوه یا سبک سامانی** می‌شناسند، و از آن پس با دوران دیگری از غزل که بر همین پایه‌ها استوار شده است رو به رو می‌شویم که راه تکامل خود را از پایان دورهٔ سامانی، با چهره‌یی دلپذیرتر آغاز می‌کند و تا پایان قرن پنجم هجری قمری، یعنی دورهٔ فرمانروایی پادشاهان غزنوی

---

۶۹. شاعر قرن چهارم هـ. ق.

ادامه می‌دهد و به شیوه یا سبک غزنوی مشهور می‌شود.

ب. فرّخی و عنصری

پس از رودکی، چهرهٔ درخشان دیگر غزل فارسی شاعری از سیستان است که تأثیر وی را در کار غزل نمی‌توان ندیده گرفت، قدیم‌ترین شرح احوال او را نظامی عروضی در چهار مقاله با توجه بسیار و بزرگداشت شایسته آورده است و بی آنکه از هنگام تولد او زمانی به دست دهد و می‌نویسد:

«فرخی از سیستان بود پسر جولوغ، غلام امیر خلفِ بانو، طبعی به غایت نیکو داشت، شعر خوش گفتی و چنگ ترزدی» و باز در آنجا که خواجه عمید اسعد کدخدای امیر ابوالمظفر چغانی وی را در داغگاه حضور امیر معرفی می کند از قول وی می‌نویسد: «ای خداوند ترا شاعری آورده‌ام که تا دقیقی روی در نقاب خاک کشیده است کس مثل او ندیده است».[۷۰]

پس از رودکی، فرخی دومین شاعر بزرگی است که در دوران خود نه تنها در کار غزل، بلکه در تمام فنون شعر با زبانی شیرین و احساسی بس لطیف، سخن را تا مرزهای اعجاز و شگفت آفرینی رساینده و حتی در برخی از اشعار خویش که با معیارهای امروزی تغزل نامیده می‌شود، وجوه ناچیز تفاوت میان غزل و تغزل را از میان برده است آن‌چنان که همهٔ پژوهشگران سخن وی، که هر یک به گونه‌یی از دید خویش سخن او را ارزیابی کرده یا از اصیلترین قولها یعنی داوری نظامی عروضی در بارهٔ وی سود جسته‌اند، به لطف سخن و سادگی بیان وشیوایی ورسایی شعر او معترف‌اند تا جایی که رشیدوطواط[۷۱]، وی را در سخنِ سهل و ممتنع با ابونواس و بحتری شاعران چیره طبع عرب برابر می کند. از سوی دیگرَ می‌دانیم که وی پس از رودکی تنها شاعر پارسی است که از آشنایی بسیار او به موسیقی و چنگ نوازی اشارات صریح در دست است و به این ترتیب به گواهی غزلیات لطیف عاشقانه و اوصاف دلپذیر وی که در شعرش متجلی است شگفت نیست که وی را در کار غزل، به ویژه غزلیات ملحون، سخنوری صاحب شیوه و منشاء تحول بشناسیم. اگر چه در دوران زندگی فرخی شاعر چیره طبعی چون عنصری که قدرت سخن او در غزل شهرت دارد سمت امیرالشعرایی در بار محمود غزنوی را داشت و خود در کار غزل، چون قصاید مدحی، استادی نام‌آورد بود، ولی چنان که می‌دانیم به سبب احاطهٔ کامل او

---

۷۰. چهار مقاله، ص ۵۸ و ۶۳.

۷۱. (د. گ. ۵۷۳ هـ.ق.).

به علوم آن روزگار و استخدام بیشتر واژه‌های عربی و اصطلاحات علمی در شعر، لطف و سادگی سخن او در غزل به هیچ روی در مقام سنجش با فرخی نیست.

در این گفتار آهنگ آن نیست که چون مورخان و تاریخ‌نویسان شعر در گذشته به جای ارزیابی منطقی شعر شاعران و تأثیر آنها در تحول شعر، پیرامون بزرگداشت فرخی یا هر شاعر دیگر با جملات آهنگین و لفظ بازی، چرب‌زبانی شود، بلکه دقایق اشعار غزلی این شاعر موسیقی‌دان، که بی‌هیچ دو دلی غزل را با نیروی طبع خویش به مرزهای کمال نزدیک کرده، مورد نظر است، بنابر این به خاطر آنکه در داوری کلی پیرامون غزل فارسی در این دوران خواننده را از رنج مراجعه به دیوان وی بر کنار داشته باشیم، برای نتیجه گیری بعدی، نمونه‌یی از غزلیات او را می آوریم:

سر زلف تو نه مشک‌است و به مشک ناب ماند
رخ روشن تو ای دوست به آفتاب ماند
همه شب ز غم نخسبم، که نخسبد آنچه عاشق
منم آنکسی که بیداری من به خواب ماند
ز فراق روی و موی تو ز دیده خون چکانم
عجب است سخت خونی که به روشن آب ماند
سر زلف را متابان، سر زلف را چه تابی
که در آن دو زلف، ناتافتگی به تاب ماند
تو به آفتاب مانی و ز عشق روی خویت
رخ عاشق تو ای دوست به ماهتاب ماند

این منم کز تو مرا حال بدینجای رسید
این تویی کز تو مرا روز چنین باید دید
من همانم که به من داشتی از گیتی چشم
چه فتاده‌ست که در من نتوانی نگرید
زندگانی را با مرگ بدل باید کرد
چو مرا کار از این کار بدین پایه رسید
دل من بستدی و باز کشیدی دل خویش
دل زمن بی گنهی باز نبایست کشید

نفریبی تو مرا کز تو من آگه شده‌ام — من نخواهم سخن و لابهٔ تو نیز خرید
دل بدخواه من از انده من شادی کرد — دوستی کس چو تو بد عهد و جفاکار ندید
آنچنان‌کار به یک بار چنین داند شد — در همه حال ز هر کار نباید ترسید

ای دوستی نموده و پیوسته دشمنی — در شرط ما نبود که با من تو این کنی
دل پیش من نهادی و بفریفتی مرا — آگه نبوده‌ام که همی دانه افگنی
پنداشتم که دل همی از دوستی دهی — بر توَ گمان که برد که تو دشمن منی
دل دادن تو از پی آن بود تا مرا — اندر فریبی و دلم از جای بر کنی
کشتی مرا به دوستی و کس نکشته بود — زین زارتر کسی را هرگز به‌دشمنی
بستی به مهربان دل‌من چند بار عهد — از تو نمی‌سزد که کنون عهد بشکنی
با تو رهیت را چو به دل ایمنی‌نبود — زین پس به جان چگونه بود بر تو ایمنی
خر من ز مرغ گرسنه حالی کجا بود — ما مرغکان گرسنه‌ایم و تو خرمنی

باز یارب چونم از هجران دوست — باز چون گم گشته‌ام جویان دوست
تا همی خایم لب و دندان خویش — ز آرزوی آن لب و دندان دوست
دیدگانم ابر در افشان شد ست — ز آرزوی لفظ در افشان دوست
من نخسبم بی‌خیال روی یار — من نخندم بی‌لب خندان دوست
من به جان با دوست پیمان‌کرده‌ام — نشکنم تا جان بود پیمان دوست
من چنینم یار گویی چون بود — آن خود دانم، ندانم آن دوست

چنان که در پیش گفته شد عنصری امیر الشّعرای دربار محمود غزنوی که در دوران نخست سلطنت این خاندان می‌زیست و قصاید استوارش با شیوهٔ ویژهٔ او مورد تقلید بسیاری از شاعران قصیده سرای پس از وی قرار گرفت،[۷۲] نیز در کار غزل طبعی چیره داشت، ولی همان گونه که اشاره شد غزلیّات او به سبب نازک خیالیها، یا به گفتهٔ خودش، پیچیدن به باریک وهم و استعمال واژه‌های عربی، به سادگی و روانی و دلنشینی غزلیات فرخی نیست و چنان که خواهیم دید کار عنصری در غزل، نقطهٔ عطفی است که می‌توان پایه‌های دگرگونی غزل را در قرون ششم به بعد تا حدی در آن جستجو کرد، چنان که این خاصیت در سخن منوچهری دامغانی نیز دیده می‌شود. برای نمونه به

---

۷۲. ذبیح‌الله صفا، گنج سخن، ص ۱۱۴.

این غزل از عنصری توجه کنید:

بت که بتگر کندش دلبر نیست — دلبری دستبرد[۷۳] بتگر نیست
بت من دل برد که صورت اوست — آزری[۷۴] وار و صنع آزر نیست
از بدیعی به بوستان بهشت — جفت بالای او صنوبر نیست
چیست آن جعد سلسله که همی — بوی عنبر دهست و عنبر نیست
هیچ مویی شکافته از بالا — زارتر زان میان لاغر نیست
بینی آن چشم پر کرشمه و ناز — که بدان چشم هیچ عبهر نیست

به‌طور کلی سنجش غزلیّات عنصری و فرّخی با اینکه هر دو در یک زمان می‌زیسته‌اند تفاوت بسیار شیوهٔ این دو را روشن می‌کند، زیرا انسان به خوبی در می‌یابد که راه این دو شاعر که هر یک به سهم خود دارای مقامی والا و سخنی در حد زیبایی آن روزگارند تا چه پایه در کار غزل جداست، عنصری شاعری است که غزل را بی آنکه خود در کار عاشقی باشد از روی تفنن ولی با طبعی چیره و سخنی پیچیده که می‌توان گفت رمانتیک است می‌سراید ولی غزل فرخی می‌نماید که وجود پردازندهٔ آن با عشق، آن‌هم با واقع بینی، آمیخته است و شاید هیچ شاعری تا آن‌زمان و حتی مدتی پس از او چون وی عشق نورزیده باشد.

یکی از مشخصات اشعار غزلی و عاشقانهٔ فرخی توجه بیش از اندازه به «بوسه» و کاربرد این واژه در غزلیات او است، چنان که پیش از وی چنین توجهی در غزلیات شاعران دیده نمی‌شود و تنها نگارنده ترکیب «سه بوسه» را که در غزلیات فرخی به همان صورت یا «دو بوسه» به کار رفته است در شعر زیر:

مرا ز خال «سه بوسه» تو وعده کرده بدی — بپای تا بدهم پیش کت و بال بود[۷۵]

از خسروانی دیده است. حال آنکه دیوان فرخی، ویژه بخش غزلیات آن، تا حد چشمگیری نمودار توجه او به استعمال این کلمه است. روی‌هم می‌توان فرخی را در کار غزل از شاعرانی دانست که نه تنها با بیان اندیشه‌های ساده و صادق عاشقانه در شیوه‌یی با کمال سادگی و لطافت، مرز میان شیوهٔ سامانی و دورهٔ نخست غزنوی را مشخص نمود، بلکه روش وی در این زمینه کم و بیش مورد پیروی شاعران دیگری که تا حدود پایان قرن

---

۷۳. هنر، برتری.
۷۴. منسوب به آزر، عم یا پدر ابراهیم.
۷۵. ذبیح‌الله صفا، همان کتاب، ص ۱۹.

ششم هجری قمری به بیان عشق دنیایی در اشعار خویش می‌پرداختند قرار گرفت و ایشان نیز چون وی معانی غنایی را در غزل و تغزل به یکسان آوردند.[۷۶]

در همین دوران، نمود اندیشه‌های عاشقانهٔ منوچهری دامغانی[۷۷] در شعر فارسی جلب توجه می کند، وی که ظاهراً در ٤٢٦ هـ. ق. به دربار مسعود غزنوی راه یافت و از معاصران عنصری به شمار می‌رفت نیز از شاعرانی بود که چون عنصری به دانشهای پزشکی و دینی و نجوم آن زمان و همچنین زبان عربی و علم نحو احاطه داشت و با تأثیر پذیری از دانش بسیار و محفوظات اشعار عربی که داشت ناگزیر اندیشه‌های باریک و اصطلاحات علمی را با مفاهیم وسیع در شعر فارسی وارد کرد و خواه ناخواه از تأثیر مضامین اشعار عربی در شعر خود بی‌بهره نماند. برای نمودن راهی که غزل در دوران اول غزنوی به وسیلهٔ عنصری و فرخی و منوچهری به سوی کمال پیمود و جلوهٔ دیگری را به عنوان پایه‌های غزل در قرن ششم هجری آغاز کرد، توجه به این غزل منوچهری شایسته است:

ای باعدوی ما گذرنده زکوی ما — ای ماهروی شرم نداری ز روی ما
نامم نهاده بودی بد خوی و جنگجوی — با هر کسی همه گله کردی ز خوی ما
جستی و یافتی دگری بر مراد دل — رستی ز خوی ناخوش واز گفت و گوی ما
اکنون به جوی اوست روان آب عاشقی — آنروز شد که آب گذشتی زجوی ما
گویند سردتر بود آب از سبوی نو — گرمست آب ما که کهن شد سبوی ما
اکنون یکی به کام دل خویش یافتی — چندین به خیره خیره چه گردی به کوی ما

پ. قطران

پس از منوچهری تا پایان قرن پنجم هجری در کار غزلسرایی فارسی به نام مردی از دیار آذربایجان که به زبان دری اشعاری نغز پرداخته باز می‌خوریم، این شاعر ارزنده قطران تبریزی[۷۸] است. در تمام دورانی که مورد پژوهش ماست، یعنی از آغاز شعر فارسی دری تا حدود پایان قرن پنجم هجری قمری، که آن را به بررسی غزلیات عاشقانه و ملحون اختصاص داده‌ایم، منطقی رازی که او را در شمار قدیم‌ترین شاعران ری و عراق شمردیم

---

۷٦. ذبیح‌الله صفا، همان کتاب، مقدمه ص ٦٧.

۷۷. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، ص ۵۸۰.

۷۸. ذبیح‌الله صفا، گنج سخن، ج ۱، ص ۱۷۲.

و غضایری رازی[۷۹]، بیشتر شاعران ــ به دلایلی که خواهیم دید ــ از بخش شرقی و شمال شرقی ایران برخاسته بودند و صرفنظر از شیوهٔ تعبیر و اندیشه، زبان و ترکیبهای مورد استعمال آنان در شعر، ویژگی روش خراسانی داشت، ولی قطران مردی بود با زبان آذری و از دیار آذربایجان که به زبان دری شعر می‌سرود، وی از شاعرانی بود که با زبانی شیرین به بیان مضامین بدیع عاشقانه در غزل دست زد و اشعارش در این زمینه به روانی و دل‌انگیزی شهرت یافت و به نظر نگارنده با آنکه خود در سبک خراسانی شعر ساخته، باز می‌توان او را با شیوه و زبان ویژه‌اش از پایه گذاران شیوهٔ آذربایجانی که از شاخه های سبک عراقی است به شمار آورد. در غزلیّات این شاعر به خوبی احساس می‌شود که تجرد معنوی ابیات ــ آن چنان که به تدریج در غزلیّات قرون ششم و هفتم به چشم می‌خورد ــ چگونه آغاز می گیرد و شعر غزلی به چه روشنی به سوی مضامین خیالی و «رمانتیک» روی می‌نهد، دو غزل از قطران را برای گواه این سخن باز می‌بینیم:

هر گه که من به زلف وی اندر نظر کنم — شادی و خرمی ز دل خویش بر کنم
گردد روان سرشکم و گردد تپان دلم — گردد نژند جانم و گردد نوان تنم
هر گه که دست بر شکن زلف او برم — بر خویشتن ز حسرت و تیمار بشکنم
گاهش به روی بر نهم و گه به دیدگان — گاهش هزار بوسه به یک موی بر زنم
بیهش بیوفتم که شبی دیده با شمش — در بیهشی کجا بوم از دست بفگنم
بی‌تو، به زلف تو نتوانم نهاد دل — بی‌تو، چو موی گردم گر سنگ و آهنم

ای دل‌ترا بگفتم، کز عاشقی حذر کن — بگذار نیکوان‌را، وز مهرشان گذر کن
چون روی خوب بینی دیده فراز هم‌نه — چون تیر عشق بارد، شرم‌و خرد سپر کن
هر گام‌عاشقی‌را، صد گونه درد ورنجست — گر ایمنیت باید، ازعاشقی حذر کن
فرمان من نبردی، فرجام خود نجستی — پنداشتی که گویم، هر ساعتی بتر کن
ناکام من برفتی، در دام عشق ماندی — چونست روزگارت؟ ما را یکی خبر کن
اکنون به صبر کردن، ناید مراد حاصل — زین چاره‌با زمانی، رو چارهٔ دگر کن

شعر قطران نه تنها نموداری از رسیدگی غزل این دوران به اوج خویش و آغاز دگرگونی تازه‌یی است، بلکه استفاده از اوزان بلندتر را که در قرون بعدی رواج بیشتری

---

۷۹. همان کتاب، ص ۱۲۷.

یافت به خوبی نشان داده، به‌طور کلی احساس تفاوت میان شعر او را با شعرای خراسان امکان می‌دهد.

پس از قطران، با اشعار دلنشین مسعود سعد سلمان[۸۰] یکی دیگر از برجستگان شعر پارسی که پیش از پایان قرن پنجم هجری قمری می‌زیست آشنا می‌شویم. زندگی پر ماجرای زندانی «حصارنای» که ناله‌های جانسوز و پرتو اندیشه‌های بلند پروازش از اوج دیوارهای سهمگین زندانهای «سود و دهک و نای و مرنج» و از فراز قرون و اعصار گذشته، به غزلیات دلنشین و حتی قصاید استوارش سوز و حالی دیگر بخشیده است چنان که در غزلیات او نیز نشانهٔ یک دگرگونی به ثمر رسیده و تدریجی را در کار غزل می‌توان دید، چنان که در غزل زیر:

ای ترک ماهروی ندانم کجا شدی / پیوستهٔ که گشتی؟ کز من جدا شدی
بودم ترا سزا و تو بودی مرا سزا / ترسم ز نزد من به کسی ناسزا شدی
بیگانه گشتن از من، چون در سر تو بود / با جان من به مهر چرا آشنا شدی؟
ای تیر راست چون بزدی بر نشان زخم / وی ظن نیک من به چه معنی خطا شدی
آری همه گله نکنم چون شدی زدست / تا خود همی به زاری گویی کجا شدی
امروز ار زهجری زدی در دو دیده‌خاک / بس شب که تو ز وصل در او توتیا شدی

یا در غزل زیر که چند بیت آن برای نمونه آورده می‌شود:

تنم از رنج گرانبار مکن، گو نکنم / جگرم چون دلم افگار مکن، گو نکنم
دل نزار است زعشق تو ببخشای و برو / تن نزار است به غم‌زار مکن، گو نکنم
بر من ار بخت گشاده کند از عدل دری / آن دراز هجر به مسمار مکن، گو نکنم
عهد کردی که از این پس نکنم با تو جفا / کردی این بارو دگر بار مکن، گو نکنم

کشش به سوی شیوه‌یی که از قرن ششم تا هشتم تکامل یافته به خوبی آشکار است.

در شعر مسعود سعد یک ویژگی چشمگیر دیگر نیز خودنمایی می کند، به این ترتیب که بیان شکوه‌ها و رنجهای روزگار و تجربیات فردی زندگی که با شعر رودکی گهگاه در اشعار غزل گونه چهره می‌نمود، به ویژه در اشعار این شاعر رنج دیده به گونهٔ شکفته‌یی جلوه کرده و در حقیقت پایهٔ بیان اندیشه‌هایی از این شمار را، در غزل دوران‌های بعد استوار ساخته است.

---

۸۰. (۴۳۸ - ۴۴۰ تا ۵۱۵ هـ. ق.)، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۲، ص ۴۸۳.

شک نیست که همزمان با مسعود سعد شاعران دیگری چون عثمان مختاری[۸۱] به کار غزل دست زده‌اند که شاید بتوان سروده‌های آنان را در شمار اشعار ملحون دانست ولی جلوه‌های دگرگونی راستین غزل را در شعر اینان که نام بردیم، بهتر و بیشتر می‌توان دید.

به‌طور کلّی سیر تکامل غزل را به هیچ‌روی نمی‌توان با مرزهای بازشناخته در زمان مشخّصی روشن کرد، چنان که نه تنها غزل به مفهوم اشعار عاشقانهٔ ملحون یا مجرد، کم و بیش از قرن ششم هجری قمری به بعد نیز وجود داشته و نظامی نیز چون شاعران دیگر قرون بعد، در اشعار خود به آنها اشاره می کند،[۸۲] بلکه بیشتر نزدیک به تمامی غزلیّات مولوی را می توان از این شمار دانست ولی از آنجا که اوج گرمسیری غزلیّات ملحون، به مناسباتی که خواهیم دید تا نیمهٔ قرن پنجم هجری قمری بوده است و از آن پس میان غزلیّات و تغزّلهای شعر فارسی کمتر می‌توان تفاوتی دید، در اینجا گفتگو پیرامون اصطلاح اول غزل یا اشعار و غزلیّات ملحون را در این بخش پایان می‌دهیم و چون از آغاز شعر فارسی دری، تا پایان قرن پنجم هجری قمری، نوع دیگری از جنس غزل به نام نسیب و تشبیب و تغزل رواج داشته است، در بخش دیگر به پژوهش در این باره می‌پردازیم تا بررسی کلی اشعار غزلی از نظر شکل و مضمون، و راه دگرگونی آن تا پایان قرن پنجم ممکن شود.

---

۸۱. از شاعران قرن پنجم و ششم هجری قمری، ر. ک. جلال‌الدّین همایی، دیوان عثمان مختاری. بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۸۲. غزلهای نظامی را غزالان / زده بر زخمه‌های چنگ نالان
نوای نظم او خوشتر ز رود است / سراسر قولهای او سرود است

۱. نگاهی به اوضاع سیاسی و اجتماعی وتأثیرآن درآغازشعرفارسی
۲. نسیب وتشبیب وتغزّل
۳. نقشبندان برترِ تغزّل درشعرفارسی
٤. بررسی غزلهای غنایی ملحون وتغزّل از دید شکل وموضوع

فصل چهارم

غزل به مفهوم «نسیب و تشبیب و تغزّل»

۱. نگاهی به اوضاع سیاسی و اجتماعی و تأثیر آن در آغاز شعر فارسی

در بخش نخست، آنجا که پیرامون هنر و چگونگی پدید آمدن و همچنین گونه‌های آن سخن گفته شد، دانستیم که عوامل زندگی و آنچه محیط آدمی را تشکیل می‌دهد ـ خواه طبیعی، اجتماعی، یا عاطفی ـ تا چه اندازه می‌تواند در زایندگی پدیده‌های هنری و کیفیت آنها مؤثر واقع شود، تا آنجا که برای پژوهش در هر اثر هنری، از تأثیر اجتماع و مناسبات زمان پدید آمدن آن هنر نمی‌توان غافل بود، و متقابلا زوایای ناشناختهٔ تاریخ و تأثیر وقایع آن را، در تراوشهای زیبای اندیشهٔ هنرمندان به ویژه سروده‌های شاعران به‌روشنی می‌توان دید، به این ترتیب بی‌هیچ دو دلی در کار بررسی غزل در ادب پارسی نیز به مناسبتها و اوضاع اجتماعی و سیاسی هر زمان نباید بی‌توجه ماند.

اگر چه با اعتقاد به این موضوع، حق این بود که در آغاز (فصل سوم) که پیرامون غزلیات ملحون و عاشقانه سخن گفتیم به بررسی اوضاع اجتماعی و سیاسی در دوران مورد گفتگو بپردازیم، ولی چون تأثیر اوضاع اجتماعی و سیاسی از نیمه‌های اول قرن سوم تا پایان قرن پنجم هجری قمری، بیشتر در اشعاری که به نام تغزل در آغاز قصاید و مدایح شعر فارسی سروده شده محسوس است.

در این بررسی سر آن نیست که تاریخ حکومتها و پادشاهان جای‌جای باز نموده شود، بلکه یک نگاه سطحی به وضع عمومی ایران پس از اسلام و جنبشهای استقلال‌خواهی همراه با نشیب و فرازهایی که خواه ناخواه همراه این دگرگونی‌ها بوده است، می‌تواند روشنگر ویژگیهای اشعار پارسی باشد. نابسامانی سیاسی و اجتماعی ایرانیان تا دو قرن پس از چیرگی اعراب و جلوهٔ اسلام پوشیده نیست. بسیار روشن است که هر ملتی پس از یک دگرگونی تاریخی تا مدتی از هر نظر گرفتار خاموشی و پریشانی می‌شود و اگر اصالت داشته باشد، بعد از چندی نهال طوفان زدهٔ وجودش باز به جوانه می‌نشیند و زندگی نو خویش را با جلوه‌های دیگری آغاز می‌کند. تاریخ ایران پس از

اسلام، سراسر مشحون از آشفتگیهای زائیده از شکست یک پارچهٔ حکومت ساسانیان از اعراب است، این نابسامانی تا رستاخیز بزرگ مرد تاریخ، یعقوب لیث صفاری که از دیار سیستان برخاست و با شهامت و مردانگی استقلال ایرانیان را با شکست مخالفان در ۲۴۸ هجری قمری پایه گذاری کرد با شدت بیشتری ادامه داشت. تا آن زمان بخشهای ایران به وسیلهٔ دست‌نشاند گان خلفای عباسی که از هر جهت در اطاعت حکومت بغداد بودند اداره می‌شد، چنانکه از ۲۰۵ هـ. ق.، طاهریان بر قسمتی از سرزمین خراسان حکمروایی داشتند و حتی پس از شکست از یعقوب لیث اعقاب آنان حکومت ضعیف خود را تا سال ۲۵۹ هـ. ق. ادامه دادند. پس از یعقوب لیث برادرش عمرو لیث پرچم‌داری سلسلهٔ صفاریان را به عهده گرفت و تا سال ۲۸۷ هـ. ق. که از اسماعیل سامانی شکست یافت حکومت مقتدر صفاری را در سیستان وبخش بزرگی از شرق ایران گسترش داد و جانشینان وی حکومت صفاریان را که پس از او ضعیف شده بود تا سال ۳۹۳ هـ. ق. که به‌وسیلهٔ محمود غزنوی بر انداخته شدند ادامه دادند.

در بخش دیگر ایران سامانیان از سال ۲۶۶ هـ. ق. فرمانروایی می کردند. این گروه از امرای ایران نیز با احیای رسوم دیرین بر ماوراءالنهر و خراسان و سیستان و ری و گرگان تا ۳۸۹ هـ. ق. حکومت داشتند. هنوز پایان دوران سامانیان فرا نرسیده بود که غزنویان در سال ۳۶۶ هـ. ق. پایه‌های حکومت خود را با فرمانروایی سبکتکین در بخشی از مشرق ایران آغاز کردند و تا ۴۳۲ هـ. ق. که بر مسعود غزنوی شکست آمد و مقتول شد، دوران اول حکمروایی خویش را با نیرومندی به سر بردند و دوران دوم آن‌را نیز تا ۵۷۹ هـ. ق. با ناتوانی پی گیری کردند. این سرنوشت بخش شرقی ایران و برخی از نواحی مرکزی آن بود، پس از برخاستن یعقوب لیث به هدف یکپارچه ساختن و بر گرداندن استقلال ایران، آل بویه از ۳۳۴ تا ۴۴۷ هـ. ق. به بخش بزرگی از نواحی غربی و مرکزی حکومت کردند و نواحی وسیع فرمانروایی خود را از قبضهٔ قدرت خلفای عباسی بیرون آوردند و آل زیار نیز از ۳۱۶ تا ۴۳۴ هـ. ق. بر نواحی مازندران و گرگان حکومت داشتند.

در حقیقت امرای بزرگ ایران پس از اسلام تا پایان قرن پنجم هجری قمری همان امرای صفاری و سامانی و غزنوی بودند که دیگر حکومتها را در دوران ضعف آنان، زیرنظر و اطاعت داشتند. در شرح زیر که برای روشن شدن وضع حکومتهای پس از اسلام در ایران (تا پایان قرن پنجم و نیمه‌های قرن ششم هـ. ق.) ترتیب داده شده است

می‌توان به‌روشنی موقع و زمان فرمانروایی برخی از حکومتهای مقتدر و توابع آنها را باز یافت.

طاهریان: از ۲۰۵ ـ ۲۵۹ هـ. ق. حکومت بر قسمتی از خراسان.

صفاریان: از ۲۵۴ ـ ۳۹۳ هـ. ق. حکومت بر سیستان و بخشی از نواحی مرکزی ایران.

سامانیان: از ۲۶۶ ـ ۳۸۹ هـ. ق. حکومت بر ماوراءالنهر و خراسان و قسمتهایی از سیستان که به‌وسیلهٔ امرای آل عراق، آل محتاج، چغانیان، آل زیار، آل بویه بر بخشهای وسیعی از مازندران و گرگان و طبرستان و نواحی مرکزی ایران تسلط داشتند.

آل زیار: از ۳۱۶ ـ ۴۳۴ هـ. ق. حکومت بر مازندران و طبرستان.

آل بویه: از ۳۳۴ ـ ۴۴۷ هـ. ق. حکومت بر نواحی مرکزی ایران.

غزنویان: از ۳۶۶ ـ ۵۷۹ هـ. ق. حکومت بر سرزمینهای سامانیان.

به‌طور کلی تمامی این امرا و خاندانشان، با هدف یکپارچه ساختن و ایجاد همبستگی و تجدید حیات سیاسی و ادبی ایران، می کوشیدند تا به جبران شکست ایرانیان از اعراب، مجد و شکوهمندی دیرینهٔ این سرزمین را باز گردانند، و در نتیجهٔ کوششهای بی‌دریغ اینان بود که رفته‌رفته ایرانیان اگر چه به پاس دین اسلام رهبر و خلیفهٔ مسلمین و حکومت بغداد را محترم می‌شمردند، ولی عملا به هیچ‌روی به تمنیات و دستورهای آنان سر نمی‌نهادند و سرانجام نیز به تدریج استقلال از دست شدهٔ ایران را از هر نظر باز گرداندند.

یکی از عوامل مهم که در نتیجهٔ این هدف بزرگ و نیت تجدید حیات ادبی و فرهنگی به گونهٔ شکفته‌یی به ویژه در مشرق ایران بارور گردید و سخت از حمایت امرا و پادشاهان ادب‌پرور برخوردار شد، شعر پارسی بود که از همان آغاز جلوه‌گری مورد حمایت بسیار پرچمداران این تدبیر قرار گرفت، و اینان که بیشتر خود مانند یعقوب لیث نسبت به زبان پارسی کشش چشمگیری داشتند، یا مانند امرای چغانیان خود شاعر و ادب‌پرور بودند، به شاعران پارسی گوی توجه بیش از اندازه مبذول می‌داشتند و آنان‌را در کنف حمایت خود از هر گونه بزرگداشت و بذل مال و نیرومندی بهرمند می کردند،

تا جایی که به گواهی تاریخ ادب در ایران، بیشتر قریب به اتفاق این شاعران که رودکی و فرخی و عنصری و منوچهری و مانند آنان نمونه‌های خوبی برای اثبات این گفته‌اند، از زندگی مرفه و نزدیکی به سلطان و برخورداری از الطاف آنان بهره‌ور بوده‌اند.

حمایت از سخن‌پردازان و شعر و شاعری از چند نظر مورد توجه امرا و پادشاهان وقت بود، یکی آنکه پرورش و تشویق شاعران و بزرگداشت و ترفیه آنان، گروه شاعران را در تعظیم ایشان و ستایش آنان در مدایح و قصاید بلند، به کوشش می‌انگیخت، و این خود در نام‌آوری و توجه اذهان به پادشاهان ایرانی و بقای شکوهمندی آنان در مقابل حکومت بغداد تأثیری فراوان داشت، تا جایی که نظامی عروضی در چهار مقاله این گونه به اهمیت این موضوع اشاره می کند:

«پس پادشاه را از شاعر نیک چاره نیست، که بقاء اسم او را ترتیب کند و ذکر او را در دواوین و دفاتر مثبت گرداند، زیرا که چون پادشاه به امری ناگزیر است مأمور شود، از لشکر و گنج و خزینهٔ او آثار نماند، و نام او به سبب شعر شاعران جاوید بماند. شریف مجلّدی گرگانی[1] گوید:

از آن چندان نعیم این جهانی　　　که ماند از آل ساسان و آل سامان
ثنای رودکی ماندست و مدحت　　　نوای باربد ماندست و دستان

...بسا مهتران که به نعمت پادشاهان خوردند و بخششهای گران کردند و بر این شعراء مفلق سپردند که امروز از ایشان آثار نیست و از خدم و حشم ایشان دیّارنه، و بسا کوشکهای منقّش و باغهای دلکش بنا کردند و بیاراستند که امروز با زمین هموار گشته است و با مفازات واودیه برابر شده (مصنف) گوید:

بسا کاخا که محمودش بنا کرد　　　که از رفعت همی با مه مِرا کرد
نبینی زان همه یک خشت بر پای　　　مدیح عنصری ماندست بر جای»

و باز در جای دیگر می‌نویسد:

... و اما بر پادشاه واجب است که چنین شاعر را تربیت کند تا در خدمت او پدید آید و نام او از مدحت او هویدا شود.»[2]

دیگر آنکه صرفنظر از تأثیر نیکی که این شیوه در نگاهداری مبانی فرهنگ ادبی

---

۱. شاعر نیمه اول قرن پنجم هجری قمری.
۲. چهار مقاله، ص ٤٤، ٤٦ و ٤٨.

داشت، شاعران نیز به چشمداشت تنعم پادشاهان و بهره‌مندی از توجه ایشان به شاعری دست می‌زدند و هر چه بیشتر به سرودن اشعار بلند و افزایش به گنجینهٔ شعر و ادب پارسی که خود رهنمونی برای شاعران آینده بود می‌پرداختند. و این خود از اشارهٔ نظامی عروضی هویداست که می‌نویسد:

«... زیرا که چنان که ممدوح به شعر نیک شاعر معروف شود، شاعر به صلهٔ گران پادشاه معروف شود، که این هر دو ملازمانند.»[۳]

به این ترتیب دربار هر یک از امرا و پادشاهان این دوران که بیشتر هم از نواحی شرقی و شمال شرقی ایران برخاسته بودند از گروه شاعران سخنور که در حقیقت از ویژگان دربار بودند و هر یک از امیران و پادشاهان و حتی شاهزادگان وظیفه می گرفتند مستغنی بود. اینان با رواجی که زبان پارسی دری به ویژه در نواحی شرقی ایران داشت توانستند نه تنها در اعتلای زبان پارسی مؤثر واقع شوند، بلکه به سبب همراه بودن با پادشاه در مجالس بزم و سرور و حتی لشکرکشیها نموداری از وقایع دوران خویش به‌دست دهند و نام آنان را در تاریخ شعر و ادب ایران جاودان سازند.

شیوهٔ سخن این شاعران در کار بزرگداشت پادشاهان و بیان مدح و عظمت آنان با قصیده آغاز می‌گردید ولی شاعران به تقلید از شعرای عرب بیشتر با نسیب و تغزل که نموداری از وصف طبیعت و می و معشوق و کیفیت غنایی شدید بود قصیده را آغاز می کردند و پس از سخنوری در این زمینه و تلطیف روح شنونده با شیوهٔ دلپذیری سخن را به ثنا و مدح سلطان رهنمون می‌شدند.

به این ترتیب از همان دوران که شعر پارسی دری آغاز گرفت همگام با اشعار غنایی یا غزلیات ملحون یا عاشقانه که بیان احساسات و اندیشه‌های لطیف و فردی شاعر بود و بدون هیچگونه قصد خاصی سروده می‌شد، گونهٔ دیگری از شعر غزلی که به آهنگ ویژهٔ مدح از سلطان بود خودنمایی کرد که آنها را به مناسبت همراه بودن با مدح به‌طور کلی قصیده نامیدند و چون این گونه اشعار تا آنجا که بیان اندیشه‌های غنایی و وصف طبیعت و می و معشوق است خود می‌تواند غزل به شمار رود، آنها را به مناسبت همراه شدن با مدح نسیب و تشبیب یا تغزل نام دادند.

---

۳. همان کتاب، ص ۷۵.

۲. نسیب و تشبیب و تغزّل

در المنجد در معنی نسیب آمده است: نَسَبَ = نَسباً و نَسیباً و مَنْسَبَةً الشّاعرُ بِالْمَرأة شَبَّبَ بِها فی شِعْرِه وَ تَغَزَّلَ.[۴] و در معنی تشبیب آورده‌است: شَبَّبَ: ذَکَرَ ایّامَ الشّبابِ وَ اللّهوِ وَالْغَزَلِ.[۵]

صاحب المعجم در تعریف نسیب و تشبیب می‌نویسد:

«جماعتی از ارباب براعت گفته‌اند که نسیب غزلی باشد که علی‌الرسم آن را مقدمهٔ مقصود خویش سازد تا به سبب میلی که بیشتر نفوس را به استماع احوال محب و محبوب و اوصاف مغازلت عاشق و معشوق باشد، طبع ممدوح به شنودن آن رغبت نماید و حواس را از دیگر شواغل بازستاند، و بدین واسطه آنچه مقصود قصیده است به خاطری مجتمع و نفسی مطمئن ادراک کند وموقع آن به نزدیک او مستحسن‌تر افتد، چنانکه انوری گفته است:

بر من آمد خورشید نیکوان شبگیر — به قد چو سرو بلند وبه‌رخ چو بدرمنیر
هزار جان، لب لعلش نهاده بر آتش — هزار دل، سر زلفش کشیده در زنجیر
گشاده طرّهٔ او بر کمین جانها دست — کشیده غمزهٔ او در کمان ابرو تیر

و تشبیب غزلی باشد که صورت واقعه و حسب حال شاعر بود چنان که اشعار شعرای عرب چون کثیر و قیس و ذریح و مجنون بنی‌عامر و امثال ایشان که هر یک را با زنی تعلقی قلبی بوده است آنچه گفته‌اند، عین واقعه و صورت حال ایشان است الا آنکه بیشتر شعرای مفلق بدین فرق اکتفا ننموده‌اند و هر غزل که در اول قصاید بر مقصود شعر تقدیم افتد، از شرح محنت ایام و شکایت فراق و وصف دمن و اطلال و نَعت ریاح و ازهار و غیر آن، آن را نسیب و تشبیب خوانده‌اند.

و نسیب در اصل لغت، صفت جمال محبوب و شرح احوال عشق و محبت است و حکایت حال عاشق با معشوق، و این اسم از باب (فَعَل یَفْعِلُ) است به فتح عین در ماضی و کسر آن در مستقبل، چنان که گویند: (نَسَبَ یَنْسِبُ نَسیباً) یعنی: غزل گفت و احوال عاشق و معشوق و آنچه بر آن تعلق دارد شرح داد و نسیب از باب (فَعَلَ یَفْعُلُ) است به فتح عین در ماضی و ضم

---

۴. شاعر در شعرش با زن (در وصف زن) تشبیب و تغزّل آورد.
۵. به یاد آورد ایّام جوانی و بازیگری و صحبت با زنان را.

آن در مستقبل، چنانکه گویند: (نَسَبَ یَنْسُبُ و نِسْبَةً) یعنی چیزی را به چیزی بازخواند و در اصطلاح جز اغزال را (نسیب) نخوانند و هر مقدمه‌یی که در آغاز امثله و مناشیر و سایر مکتوبات مترسلان منساق بود، به مقصودی آن را (تشبیب) سخن گویند و اگر چه شعرا را در باب نسیب دست مطلق است تا هر وقت که خواهند از فنون عشقیات و انواع تشوقات تقدیم کنند الا رعایت ادب در جملهٔ ابواب لازم باشد و نسیب هر مدح باید که لایق آن افتد و آنچه رضی نیشابوری گفته است:

شراب حاضر و دلبر ندیم و من مخمور — چرا نشسته‌ام از عشرت و طرب مهجور
شراب لعل مُرَوَّق بده پری رویا — که دیو رنج به‌لاحول باده گردد دور
بیار از آن چو لب خویش لعل تا سازیم — زتاب آتش او در هوای وی با حور
چو یار هست مساعد شراب هست لطیف — گناه دل بود ارزین سپس بود رنجور
خراب شوز شرابی که نوک لمعهٔ او — گذاره گردد از سقف طارم معمور
گشاده گویم، هشیار رانیم سغبه[6] — اگر نباشی سر مست کمتر از مخمور
سرور عیش صبوحی مباد جز آن را — که در شراب به صبح آورد شب دیجور
علی الخصوص که باشد سماع مجلس او — ثناء آنکه بود دور عالمش مأمور
خدایگان شریعت، بزرگ سیف‌الدین — که جهل گشت به سیف زبان او مقهور
پناه ملت عبدالعزیز آنکه شدست — زعِزِّ بارگهش حظ هر هنر موفور

کسی را که خدایگان شریعت و پناه ملت خوانند، نسیب مدح او به شراب و مستی و صبوح لایق نباشد و اگر آنچه سماع مجلس را ثناء او نهاد شراب را به ذکر مناقب و معالی و شرح عوارف و ایادی او تفسیر کردی سهل‌تر بودی.

و هر قصیده که از حلیت نسیب عاطل باشد آن‌را محدود خوانند، یعنی باز داشته از نسیب و مقتضب نیز گویند، یعنی باز بریده از نسیب چنان که انوری گفته است:

گر دل و دست بحر و کان باشد — دل و دست خدایگان باشد»[7]

همایی در بارهٔ تشبیب می‌نویسد:

---

۶. فریفته و بازی داده شده.

۷. المعجم، ص ۴۱۳ - ۴۱۵.

«تشبیب در اصطلاح شعرا، قسمت پیش درآمد اوایل قصیده است که مقدمه یی در ذکر محاسن محبوب و حکایت حال عاشق، یا وصف مناظر طبیعی از قبیل بهار و خزان و طلوع و غروب آفتاب و ماه و ستارگان و کوه و دریا و دشت و صحرا و امثال آن ساخته، آنگاه به مناسبتی لطیف و بیانی گرم و گیرا که انگیختهٔ نیروی ذوق و تخیل شاعرانه است از آن مقدمه به اصل مقصود از قبیل مدح و ستایش یا تهنیت و تعزیت و نظایر آن پرداخته باشد. پس تشبیب قصیده را در اصطلاح نسیب و تغزل نیز می گویند [۸]، و آن بخش از قصیده را که از نسیب و تشبیب به مدح یا مقصود دیگر انتقال یافته و به‌اصطلاح معروف گریز زده باشد، حسن تخلّص و حسن مخلص و حسن خروج می‌نامند. کلمهٔ تخلص در این مورد مرادف لفظ خروج، به معنی برون آمدن و انتقال یافته از مقدمه به مقصود است. گاهی اصطلاح تشبیب را به‌معنی پیش درآمد و پیشاهنگ بر گفتاری اعم از نظم یا نثر به کار می‌برند و به این معنی قسمت مقدمهٔ ادبیانه منشآت و رسایل و مقالات نثر و خطابه‌های بلیغ ادبی را نیز که شبیه حسن تخلص در آن به کار رفته باشد تشبیب می گویند.

تشبیب یکی از ارکان مهم قصیده است و بعضی حسن تشبیب را از صفتهای مستقل بدیع دانسته و برخی آن‌را از فروع حسن مطلع یا داخل در حسن ابتدا [۹] شمرده‌اند.» [۱۰]

«صفت حسن تخلّص که آن را حسن مخلص و حسن خروج نیز نامیده‌اند آن است که شاعر با مهارت استادانه و به مناسبتی نغز و دلنشین از تشبیب قصیده به مدح یا مقصود دیگر گریز زده باشد [۱۱] پس کلمهٔ تخلص در اینجا مرادف لفظ خروج به معنی بیرون آمدن و انتقال یافتن از مقدمه به مقصود است، مثلا عنصری گفته است:

---

۸. کلمات تشبیب و نسیب و تغزل در کتب لغت بامعانی نزدیک به یکدیگر آمده است. جلال‌الدین همایی، صناعات ادبی، ص ۱۶۲.

۹. «حسن ابتدا» اصطلاح عام است که شامل حسن مطلع و حسن تشبیب هر دو می‌شود.

۱۰. جلال‌الدین همایی، صناعات ادبی، ص ۱۶۲ تا ۱۶۳.

۱۱. همان کتاب، ص ۱۶۵.

چون سیم سفچه[۱۲] شاخ درختان جویبار | چون زر خفچه[۱۳] برگ درختان بوستان
گر گلستان زباد خزان زرد شد رواست | اندی[۱۴] که سرخ باشد روی خدایگان

خجسته باشد روی کسی که دیده بود | خجسته روی بت خویش بامداد پگاه
اگر نبودی بر من خجسته دیدن تو | خدای شاد نکردی مرا به دیدن شاه
«فرخی»

چنونه هست و نه بود ونه نیز خواهد بود | فراق او متواتر، هوای او سرمد
بسان عمر و عطای خدایگان بزرگ | ابوالمظفر، شاه چغانیان احمد
«منجیک ترمذی»

گرفت دیدهٔ من پیشه در جدایی تو | بسان کفِّ خداوند گوهر افشانی
«رشید و طواط»

حسن تخلص از تغزّل به مدیحه بیشتر در قصیده معمول است ولیکن شعرای قرن هفتم هجری به بعد گاهی آن را در غزل نیز به کار برده‌اند[۱۵] به این معنی که در ابیات آخر غزل گریز به مدح کرده و یکی دو بیت در ستایش ممدوح بگویند و غزل را به دعای او و یا بیت غزل دیگر ختم کنند، به‌طوری که گاهی مدیحه در حکم جملهٔ معترضه باشد.»[۱۶]

همایی در جای دیگر می‌نویسد:

«... تشبیبات قصیده، مخصوصاً آن قسم را که مشتمل بر عشقیات باشد و ما امروز آن را تغزل می گوئیم هم، به نام غزل و نسیب خوانده‌اند و به این معنی صاحب حدایق السِّحر می‌نویسد: تشبیب صفت حال معشوق و حال خویش در عشق او گفتن باشد و این را نسیب و غزل نیز خوانند، اما مشهور مستعمل آن است که صفت هر چه کنند در اول شعر و هر حال را که شرح دهند الامدح ممدوح را تشبیب خوانند.»[۱۷]

---

۱۲. سفچه: خام و نارسیده.

۱۳. خفچه: پخته و گداخته.

۱۴. اندی که: امید است که، باشد که.

۱۵. جلال‌الدین همایی، صناعات ادبی، ص ۱۶۴ تا ۱۶۶.

۱۶. همان کتاب، ص ۱۹۶.

۱۷. دیوان عثمان مختاری، ص ۵۷۱.

و در مورد جملهٔ زیر که صاحب المعجم در صفحهٔ ۱۱۵ کتاب خویش آورده است، نوشته‌اند:

«و هر شعر که مقصود باشد بر فنون عشقیات از وصف زلف و خال و حکایت وصل و هجر، و تشوّق به ذکر ریاحین و ازهار و ریاح و امطار و وصف دمن و اطلال آن را غزل خوانند، و غزل در اصل سمر دختران و حدیث ایشان است و مغازلت و عشق بازی با زنان است و گویند، رَجُلٌ غَزِلٌ، یعنی مردی عشق‌باز و سماع دوست و از این جهت شرح احوال عاشق و وصف جمال معشوق را غزل خوانند.

قسمت اول این عبارت مربوط است به اصطلاح مستحدث غزل مرادف تشبیب و تغزل مقدمهٔ قصیده که آن‌را سومین تحول یا اصطلاح سوم[۱۸] غزل می‌توان گفت، اما قسمت اخیر ماناکه مربوط به اصطلاح قدیم اول[۱۹] باشد و تخلیط دو اصطلاح شاید از این جهت است که خود صاحب المعجم هم از مفهوم حقیقی غزل و تحول و تطور اصطلاح آن به درستی واقف نبوده است، چه از این نوع تخلیطات باز هم در نوشته‌های او سراغ داریم.»

با این وصف از تعاریفی که از نسیب و تشبیب و تغزل در دست است و همچنین، از بررسی مفاهیم این گونه اشعار چنین فهم می‌شود که در اصل نسیب و تشبیب هر دو مرادف غزل به کار رفته‌اند و حق هم چنین است زیرا با تعاریفی که از مفهوم معنوی غزل شده است جز این معنی از آنچه پیرامون نسیب و تشبیب نیز گفته‌اند فهمیده نمی‌شود و واژهٔ تغزل نیز در فرهنگها به معنی غزلسرایی آمده است و دور نیست که در آغاز قصاید فارسی که به شیوهٔ اشعار و قصاید عربی، با این گونه مقدمه‌ها پرداخته می‌شده است به آن نام نسیب یا تشبیب داده، سپس چون مضامین آنها را در مفهوم غزل یافته‌اند، واژهٔ تغزل را به مفهوم غزلسرایی در آغاز یک قصیده، در این مورد استعمال کرده‌اند و چون وصف مظاهر طبیعت برای تلطیف ذهن خواننده یا شنونده، در شروع قصاید مدحی معقول‌تر و پسندیده‌تر از بیان مجرد مغازلات و احوال شخصی است، نام تغزل بر اشعاری از گونهٔ غزل که بدون حسن تخلص یا مدح بوده و صرفا بیانی از اوصاف طبیعت است نیز باقی مانده است، ولی آنچه مسلم است چون در پژوهش غزل در ادب فارسی، باید تمام

۱۸. در این کتاب (اصطلاح سوم) پس از غزلیات ملحون و مورد دوم غزل به شمار رفته است.

۱۹. منظور غزلیات عاشقانه و ملحون و همراه با نوای موسیقی است.

سروده‌هایی را که در شمار غزل هستند مورد توجه قرار داد، ناگزیر تغزل نیز در این گفتار مورد توجه قرار گرفته است.

در اینجا شایسته است یادآوری شود، با آنکه به دلایل بالا، به‌طور کلی میان نسیب و تشبیب و تغزل تفاوت محسوسی وجود ندارد، باز از بررسی دقیق تعاریف آنها احساس می‌شود که در گذشته، تشبیب اعم از نسیب و تغزل بوده و سپس این مفاهیم با یکدیگر آمیخته شده است، به این معنی که در نسیب احوال محبت و مغازلت و اوصاف معشوق بیان می‌شود ولی در تشبیب علاوه بر اینها شرح محنت ایام و شکایت از فراق و وصف طبیعت نیز وجود دارد. از طرف دیگر گویا واژهٔ تغزل بیشتر برای اشعاری که در مقدمات قصاید مدحی قرار داشته، از سوز و ساز عاشق و نیاز وی سخن می گوید مناسبت بیشتری داشته باشد. برای روشن شدن بیشتر موضوع اینک چند نمونه از تشبیب و تغزل در اشعار فارسی را که همایی زیر همین نامها آورده‌اند می آوریم:

چند بیت از تشبیب هلالیه و عبدالواسع جبلی:[20]

ز عید داد خبر خلق را طلوع هلال	به آخر رمضان و به اول شوال
ز روز عید نشانه است و طرفه این که بود	به قد چوعین و به صورت چویا، به شکل چودال
تبارک الله از آن طرفه صورتی که وراست	زلاجورد بساط و ز کهربا سربال[21]
گمان بری که فلک هست طشت فیروزه	فگنده در بر او از زر کشیده هلال
فتاده گویی در فرش نیلگون گه رقص	ز ساق لعبت رقاصه، سیمگون خلخال
چنان که سازی از زرّ پخته نعل ستور	چنان که مالی زرنیخ بر سروی[22] غزال
بر آن مثال که بی مهره ناچخ[23] زرین	بیفگنند به میدان جنگ روز قتال
چو ماهی به زر اندوده در غدیر[24] کبود	به زرِّ سخته[25] و آورده سر سوی دنبال[26]

تشبیب قصیدهٔ ظهیر فاریابی:

---

۲۰. شاعر قرن ششم (د. گـ۵۵۵ هـ. ق)

۲۱. پیراهن.

۲۲. سربن.

۲۳. تبرزین، سنان، نیزهٔ دو شاخه.

۲۴. آبگیر، تالاب.

۲۵. از سختن، سنجیده و به وزن درآمده.

۲۶. جلال‌الدّین همایی، صناعات ادبی، ص ۱۸۸.

چون بر زمین طلیعهٔ شب گشت آشکار / آفاق ساخت کسوت عباسیان شعار
پیدا شد از کنارهٔ میدان آسمان / شکل هلال چون سر چوگان شهریار
دیدم ززرِ پخته در این لوح لاجورد / نونی که گوئیا به قلم کرده شد نگار
روی فلک چو لجّهٔ دریا و ماه نو / مانند کشتیی که ز دریا کند گذار
یا بر مثال ماهی یونس میان آب / کاهنگ در کشیدن او کرده از کنار
در معرض خلاف جهانی ز مرد و زن / قومیش در نظاره و خلقی در انتظار
من با خرد به حجرهٔ خلوت شتافتم / گفتم که ای نتیجهٔ الطاف کردگار
باز این چه شکل بوالعجب و نقش نادراست / کز کارگاه غیب همی گردد آشکار
آن شاهد از کجاست که این چرخ شوخ چشم / از گوش او برون کند این نغز گوشوار
گردون ز بازوی که گشوده است این طراز[۲۷] / گیتی ز ساعد که ربوده ست این سوار[۲۸]
گر جِرم کوکب است چرا شد چنین دوتا؟ / ور پیکر مه است چرا شد چنین نزار؟
گفت آنچه برشمردی از این جمله هیچ نیست / دانی که چیست؟ با تو بگویم به اختصار
نعل سمند شاه جهانست کاسمان / هر ماه بر برش نهد از بهر افتخار[۲۹]

تغزل در مدح سلطان مسعود غزنوی از منوچهری:[۳۰]

دلم ای دوست تو دانی که هوای تو کند / لب من خدمت خاک کف پای تو کند
تا زیم، جهد کنم من که هوای تو کنم / بخورد برزتو آن کس که هوای تو کند
شیفته کرد مرا، عشق وولای تو چنین / شایدم هرچه به من عشق وولای تو کند
نکنم بر تو جفا، گر تو جفا قصد کنی / نگذارم که کسی قصد جفای تو کند
تن من جمله پس دل رود و دل پس تو / تن هوای دل و دل جمله هوای تو کند
زهره شاگردی آن شانه و زلف تو کند / مشتری بندگی بند قبای تو کند
رایگان مشک فروشی نکند هیچ کسی / ور کند هیچ کسی، زلف دوتای تو کند
بلبلی کرد نتابد به دل مرده دلان / آن که زلفِ به خمِ غالیه سای تو کند
چه دعا کردی جانا، که چنین خوب شدی؟ / تا چو تو چاکر تو نیز دعای تو کند
میر (مسعود) که هر چون تو از او یاد کنی / طالع سعد، همی سعد عطای تو کند

---

۲۷. نگارجامه، زینت پارچه، کنار جامه که به رنگی خارج از متن ملون می کردند.
۲۸. دستبند، یاره.
۲۹. جلال‌الدّین همایی، صناعات ادبی، ص ۱۸۹.
۳۰. دیوان منوچهری، ص ۱۳.

تغزل قصیدهٔ کمالی بخارایی[۳۱] در مدح یکی از وزیران دوران سلجوقی:

زلف نگار گفت که از قیر چنبرم — شب صورت و شبه صفت و مشک پیکرم
ترکیبم از شب است و ز روز است مرکبم — بالینم از گل است و ز لاله است بسترم
یا در میان ماه بود سال و مه تنم — یا بر کران روز بود روز و شب سرم
جنبان تر از هوایم و لرزان ترم ز آب — تیره ترم ز خاک و همیشه بر آذرم
با وَرْد هم نشینم و با دود هم قرین — باز هره هم قرانم و با مه مجاورم
هم در جوار مشکم و هم در پناه گل — هم مایهٔ عبیرم و هم رشک عنبرم
زنجیر دلربایم و شمشاد جان فزای — ابر زره نمای و بخار معنبرم
با وَرْد هم نبردم، با عاج در لجاج — جز ارغوان نسایم و جز لاله نسپرم
هندونیم، مجاور آن خال هندویم — کافر نیم، موافق آن چشم کافرم
همچون دلِ مخالفِ «صاحب» شکسته‌ام — مانند عیش دشمن و عمرش مکدرم
رخ تیره، سربریده، نگونسار و مشکبار — گویی که نوک خامهٔ دستور کشورم

به این ترتیب گمان می‌رود در گذشته آنچه از اوصاف مظاهر طبیعت، مانند هلال ماه، بهار، خزان، ابر، می، و غیره در مقدمهٔ قصاید مدحی سروده می‌شده است «تشبیب»، و آنچه پیرامون وصف معشوق و اندام و گاه احوال عاشق پرداخته آمده، «نسیب و تغزل» نامیده می‌شده است ولی به مرور زمان این مفاهیم با یکدیگر آمیخته شده، و واژه‌های تشبیب و نسیب و تغزل مرادف یکدیگر به کار رفته‌اند. میان غزل و آنچه از شمار نسیب و تغزل در مقدمهٔ قصاید آمده، تفاوت جزیی نیز وجود دارد، چنان که در غزلهای دوران مورد گفتگوی ما، صرفنظر از کیفیت وزن، گاه تنوع موضوع مشاهده می‌گردد[۳۲]، ولی در نسیب و تغزل همبستگی موضوع کاملا و به روشنی نمایان است و به‌طور کلی اوزان و ترکیبهای این گونه اشعار مطنطنتر و دارای آهنگ ویژه‌یی است که به خوبی احساس می‌شود، با این وصف، شباهت مفاهیم معنوی این واژه‌ها با یکدیگر و همانندی مشخصات آنها با آنچه برای غزل تعریف شده، سبب شده است که میان (غزل) ها و (تغزّل) های شعر فارسی تا آغاز قرن ششم هجری قمری اختلاف اساسی و چشمگیری وجود نداشته باشد تا جایی که میان اشعار پارسی به گونه‌یی از تغزل باز می‌رسیم که بدون حسن تخلص یا گریز به مدح به دست ما رسیده، خانلری در این مورد

---

۳۱. تغزل قصیدهٔ کمالی بخارایی،جلال‌الدّین همایی، صناعات ادبی، ص ۱۸۶.

۳۲. تنوع موضوع در ابیات غزل از قرن هفتم به بعد یکی از مشخصات غزل بوده است.

اظهارنظر کرده که شاید ابیاتی که به عنوان غزل از شاعران آن دوران تا قرن ششم هجری در دست است، خود مقدمهٔ قصاید مدحی باشد که به صورت ناتمام به ما رسیده است.[۳۳]

نیاز به یادآوری است که در اشعار مورد توجه و گفتگوی ما گاه ممکن است یک تغزل پس از چند بیت، با یک حسن تخلص به مدح رسیده و از آن پس ابیاتی چند در این زمینه بیان شده باشد، مانند شعر زیر از عنصری[۳۴] در مدح سلطان محمود:

تا همی جولان زلفش گرد لالستان بود — عشق و رامش را به گرد هر دلی جولان بود
تا همی ناتافته تاب اوفتد در زلف او — تافته بودن دل عشاق را پیمان بود
مر مرا پیدا نیامد تا ندیدم زلف او — کز شبه زنجیر باشد یا ز شب چوگان بود
عارضش داند مگر کز چشم بد آید شُتُه — از نهیب چشم بد دایم در و پنهان بود
تا جهان بودست، کس بر باد نفشاندست مشک — زلف او را هر شبی بر باد مشک افشان بود
اسب گردونست ازاو گر سرو بر گردن بود — خانه بستانست ازو گر ماه در بستان بود
رامش افزایی کند وقتی که در مجلس بود — لشکر آرایی کند روزی که در میدان بود
شادی اندر جان من مأوی گرفت از عشق او — شاد باشد جان آنکس کش چنان جانان بود
تا نداری بس عجب کز عشق نیک آید مرا — نیک آنکس را بود کو بندهٔ سلطان بود
خسرو مشرق که یزدانش به هر جا ناصراست — هر که یزدان را پرستد ناصرش یزدان بود

که از سه بیت آخر حسن تخلص را آغاز کرده و سپس به گونه‌یی صریح مدح سلطان محمود را آغاز می کند و تا سی و چهار بیت دیگر این مقصود را پی گیری می نماید.

یا اینکه ممکن است شاعر پس از آوردن تغزل و حسن تخلص، به مدح ممدوح گریز زده و با یک بیت در این زمینه به شعر خویش پایان داده باشد، مانند شعر زیر از منوچهری[۳۵] در مدح خواجه احمد عبدالصمد:

نوروز، روز خرمی بی عدد بود — روز طواف ساقی خورشید خد بود
مجلس به باغ باید بردن که باغ را — مفرش کنون ز گوهر و مسند زِنْد[۳۶] بود

---

۳۳. پرویز ناتل خانلری، تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحوّل اوزان غزل، تهران، انتشارات دانشگاه، ۱۳۲۷، ص ۱۴۸.

۳۴. دیوان عنصری، ص ۱۳.

۳۵. دیوان منوچهری، ص ۲۵.

۳۶. نوعی از معطّرات که از عود و صندل می‌ساختند.

آن برگهای شاسپرم بین و شاخ او   چون صد هزار همزه که بر طرف مَدْبود
نرگس به سان حلقهٔ زنجیر رنگرز   کاندر میان حلقهٔ زرین وَتَدْ[۳۷] بود
اندر میان لاله دلی هست عنبرین   دل عنبرین بود، چوعقیقین جسد بود
آن خاک هست والد و گل باشدش ولد   بس رشد والدی که لطیفش ولد بود
ابر گهرفشان را هرروز بیست بار   خندیدن و گریستن و جزر و مد بود
خورشید، چون فسرده حبیبی که با حبیب   گاهیش جنگ وُ صلح و گهی وصل و صَدّ[۳۸] بود
چشم خجسته رامژه زرد و میان سیاه   پردهٔ زبرجدین و عقیقین رَمَدْ[۳۹] بود
سنبل به سان زلفی با پیچ و با عقود   زلف آن نکو بود که بدو در عُقَد بود
باران چون پیاپی بارد به روز باد   چون دست رادِ احمد عبدالصمد بود

یا چنان که اشاره شد به ندرت شاید بدون حسن تخلص سروده شده است مانند شعر زیر از رودکی:

بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی   ویا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی
بپاکی گویی اندر جام مانند گلابستی   به خوشی گویی اندر دیدهٔ بی خواب خوابستی
سحابستی قدح گویی ومی قطرهٔ سحابستی   طرب گویی که اندر دل دعای مستجابستی
اگر می نیستی یکسر همه دلها خرابستی   اگر در کالبد جان را ندیدستی شرابستی
اگراین می به ابراندر به چنگال عقابستی   از آن تا ناکسان هرگز نخوردندی صوابستی

که در آن مدح ممدوح دیده نمی‌شود، و چون به همین صورت به دست ما رسیده و نمی‌توان به ناتمام بودن آن حکم قطعی کرد باید اصل را بر کمال آن قرار داد و پذیرفت شاید که تغزل به این گونه نیز گهگاه متداول بوده است.[۴۰]

به هر حال آنچه مسلّم است اینکه این گونه اشعار را به مناسبت همراه بودن با مدح پادشاهان و شاهزادگان و امیران، اشعار درباری نام داده‌اند، با آنکه دیوان مداحان پارسی گوی نباید ارزش موضوعی خاصی داشته باشد به علت غنایی بودن آن اهمیت یافته و از بهترین و برجسته‌ترین اشعار توصیفی جهان به شمار می‌رود.[۴۱] اینک چون در این

---

۳۷. میخ.
۳۸. اعراض، دوری کردن.
۳۹. درد چشم.
۴۰. سعید نفیسی، احوال و اشعار رودکی، ج ۳، ص ۱۰۲۸.
۴۱. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، ص ۳۸۷.

کتاب نسیب و تغزل نیز از نظر همگونگی با غزل و در مسیر آن مورد گفتگو قرار گرفته، به بررسی چهره‌های درخشانی که توانسته‌اند در این زمینه نیز دگرگونیهای چشمگیری در تغزلهای فارسی پدید آورند می‌پردازیم.

۳. نقشبندان برتر تغزل در شعر فارسی

چنان که می‌دانیم غزل فارسی از نیمه‌های دوم قرن سوم هجری قمری پایه گذاری شد و تا پایان قرن پنجم آمادهٔ تکامل بیشتری گشت و راه خود را تا قرن هفتم و هشتم که اوج کمال آن‌است همچنان پیمود، ولی تغزل در شعر فارسی اگر چه همزمان با غزل نوپایی خود را آغاز کرد، ولی در قرون چهارم و پنجم هجری قمری به والاترین پایه‌های فخامت و استواری و ارجمندی خود رسید، چنانکه این قرون را می‌توان از نظر زبان تغزل، روشنترین و درخشانترین ادوار فارسی دانست، زیرا از آن پس به علت کم شدن تدریجی توجه پادشاهان به شعر و ادب، و سپس دگرگونیهای سیاسی و اجتماعی و ترکتاز مغول، روز به روز فن قصیده سرایی که مستلزم تغزل در آغاز آن بود، از رونق و رواج افتاد، تا جایی که در قرن هشتم بسیار به ندرت دیده می‌شد شاعری دست به سرودن این گونه اشعار زند، اما انصاف را که در همین دو قرن، چنان زمینه‌یی برای این گونه اشعار آماده بود که شاعران بسیار این ادوار دفتر شعر و ادب ایران را به برجسته‌ترین و عالیترین اشعار غنایی و توصیفی جهان زیور بخشیدند و هر یک برگی لطیف و دلنواز و شیوه‌یی دلپذیر و خاطرانگیز به دیوان تغزل فارسی هدیه کردند.

جای دو دلی نیست که در راه تغزل نیز میان ارزش شاعری و سخن شاعرانی که در دربار امیران و پادشاهان آن دوران می‌زیستند، به ویژه از نظر تأثیر در دگرگونی و به کمال رسانیدن این گونه شعر یکسان نمی‌توان داوری کرد، زیرا میان بیش از یکصد شاعر که در مدارک و تذکره‌ها نامشان به عنوان قصیده سرایان آن دوران آمده است، تنها چهرهٔ چند تن که به گواهی راستین از نقشبندان و بزرگان شعر و ادب فارسی به شمارند می‌درخشد، که هر یک از آنان را به راستی می‌توان بنیانگذار شیوه‌یی نو در کار تغزل دانست که دیگران را به پیروی از خویش گماشتند و شگفت اینکه این چهره‌ها در کار غزلیات غنایی آن دوران نیز صاحب سبک و پرچمدار بوده‌اند و انگیزهٔ شاعری و نبوغ سخن‌پردازی، همگام با پرواز اندیشه و لطافت طبع و نازک خیالی، سخن آنان را شور و حالی چشمگیر و دل‌انگیز بخشیده است و در این گفتار نیز چنانکه در بخش

پیشین، با نقش این سرآمدان سخن فارسی در کار تغزل آشنا می‌شویم.

الف. رودکی

همان گونه که در بخش گذشته پیرامون غزلیات ملحون، رودکی را آغازگر ارجمند این گونه شعر دانستیم، در مورد تغزل نیز بدون هیچ دو دلی باید وی را پیشوا و بنیادگذار نخستین به شمار آوریم، زیرا پیش از وی هیچ گونه مدرکی که پژوهنده را به شاعری پیشاهنگتر از وی در این زمینه رهنمون شود در دست نیست.

متأسفانه چنان که می‌دانیم از آثار گرانمایه و پر ارج این شاعر و سخنور ارزنده با آن همه پرکاری و سخنهایی که پیرامون ۱۳۰۰۰۰ تا ۱۳۰۰۰۰۰ بیت شعر او برجاست جز ابیاتی پراکنده و شاید آمیخته چیزی در دست نیست و به همین دلیل نمی‌توان آن‌چنان که شایستهٔ اوست در مورد سروده‌هایش داوری کرد، چنان که از ۳۸ قصیده که در دیوان مجعول وی آمده و ۱۶ قصیدهٔ آن مربوط به ۹ تا ۱۰ نفر از امرا و پادشاهان ساسانی است تنها به چند قصیده که با تغزل آغاز شده و به احتمال قوی از اوست می‌توان اعتبار کرد، ولی همین چند تغزل که در آغاز قصاید استوار و شگفتی‌آفرین رودکی است می‌تواند شیوهٔ کار این شاعر ارزشمند را ــ که به حق پدر شعر فارسی است ــ در تغزل به دست دهد.

از میان مستشرقین به نام آمده ژوردن[۴۲]، لویی دوبو[۴۳]، شارل شفر[۴۴]، جیمزدارمستتر[۴۵]، ژرژ فریلی[۴۶] فرانسوی، ژزف فن هامر[۴۷] اطریشی و هرمان اته[۴۸] و پاول هرن[۴۹] آلمانی و ف. ف. آربتنت[۵۰]، چارلز، ج پیکرینگ[۵۱]، روبن لوی[۵۲]، دنیسن

42. Amédée Jourdain
43. Louis Dubeux
44. Charles Schefer
45. James Darmesteter
46. Georges Frilley
47. Josephe Von Hammer
48. Hermann Ethé
49. Paul Horn
50. F. F. Arbuthnot
51. Charles G. Pickring
52. Reuben Levy

رس[۵۳] انگلیسی و ایتالوپیتزی[۵۴] ایتالیایی و آ. کریمسکی[۵۵] روسی و ویلیمز جاکسن[۵۶] آمریکایی و دیگر مورخان و نویسندگان شرق و غرب که پیرامون رودکی و سروده‌های وی پژوهشهایی کرده و بیشتر نیز سخنهای نظامی عروضی را دربارهٔ زندگی وی پایهٔ داوری قرار داده‌اند[۵۷]، او را پایه‌گذار کار هرگونه شعر و پیشاهنگ پرداختن انواع اندیشه‌ها در سخن منظوم نام برده و به ویژه او را در کار آوردن شیواترین مغازلات در آغاز قصاید ستوده و از هر یک از اشعار پراکندهٔ وی ابیاتی به دست داده‌اند. از میان اشعاری که از گذرگاه زمان به‌دست‌رسیده و بیشتر با تغزلهای شیوا و کم‌نظیر آغاز شده، به قطعات زیر می‌توان اعتبار بیشتری نمود و شیوهٔ کار رودکی را می‌توان در آنها پژوهش کرد.

(۱) شعری با مطلع:

آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب　　　با صد هزار نزهت و آرایش عجیب

در هیجده بیت که با شعر:

هر چند نو بهار جهانت به چشم خوب　　　دیدار خواجه خوب‌تر آن مهتر حسیب

که بیت هفدهم است به حسن تخلصی که ظاهراً آشکار نیست مربوط به کدامین ممدوح سامانی است می‌انجامد.[۵۸]

(۲) شعری با مطلع:

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود　　　نبود دندان لابل چراغ تابان بود

درسی و چهار بیت که از امّهات قصاید پارسی به شمار رفته است و با شعر زیر:

کرا بزرگی و نعمت از این و آن بودی　　　ورا بزرگی و نعمت ز آل سامان بود

که بیت سی‌ام است به مدح امرای سامانی پرداخته است.[۵۹]

(۳) شعری با مطلع:

مرا جود او تازه دارد همی　　　مگر جودش ابر است و من کشتزار

در پنج بیت در مدح بدون تغزل وزیر ابوالطیّب‌الطّاهر مُصعبی که در بیت آخرین با

---

53. E. Denison Ross
54. Italo Pizzi
55. A.Krimsky
56. Williams Jackson

۵۷. سعید نفیسی، احوال و اشعار رودکی، ج ۳، از ص ۸۲۱ تا ۹۱۸.
۵۸. همان کتاب، ص ۹۶۸.
۵۹. همان کتاب، ص ۹۷۷.

شعر:

نـه چـون پـور مـیـر خـراسـان کـه او عـطـارا نـشـسـتـه بـود کـرد گـار

به انجام می‌رسد.

(٤) شعری در مرثیهٔ ابوالحسن مرادی که از امّهات مراثی پارسی است در دوازده بیت با مطلع:

مُـرد مـرادی، نـه هـمـانـا کـه مُـرد مرگ چنان خواجه، نه کاری است خرد [٦٠]

(۵) شعر مشهور با مطلع:

مـادر مـی را بـکـرد بـایـد قـربـان بـچـهٔ او را گـرفـت و کـرد بـه زنـدان

در مدح ابـو جعفر احمـد بن محمّد بن خلف بن اللیث در ٩٤ بیت، که تغزّل آغاز آن و حتّی بقیهٔ شعر از بهترین اشعار و خمریات زبان فارسی است و با حسن تخلص:

شـادی بـوجـعـفـر احـمـد بـن مـحـمّـد آن مـه آزادگـان و مـفـخـر ایـران

که بیت سی و ششم است به مدح آغاز شده است.[٦١]

از بررسی برخی از این قصاید که با تغزل‌های بسیار شیرین و استوار فارسی آغاز شده است دو موضوع روشن می‌شود:

نخست آنکه در دوران رودکی یا لااقل در آغاز زندگی او هنوز قصاید مدحی آنچنان که باید به قصد مدیحه و بزرگداشت امرا و پادشاهان سروده نمی‌شده و یا دست کم این شاعر بلند همت، با همه بزرگی و شکوهی که از پادشاهان و امیران آن روزگار یافته کمتر به آهنگ و چشمداشت برخورداری از خوان نعمت و مرحمت آنان دست به سخن‌سرایی زده است و بر خلاف بیشتر شاعرانی که کوشش داشتند شعر را وسیله و پایه‌یی برای ترقی و تعالی و دستیابی به مجد و شکوهمندی و تقرّب به پادشاه قرار دهند، بیشتر در اشعار خویش به بیان سخن دل و نمود عواطف لطیف و تأثرات درونی پرداخته و گاه با اغتنام فرصت و زیرکی و لطافت شاعرانه، مدح ممدوح را نیز به آن افزوده است، زیرا در حقیقت در این گونه اشعار رودکی مدح فرع بر تغزل قرار دارد، در حالی که در اشعار بیشتر شاعران دوران وی و حتّی پس از او، چنین کیفیّتی مشهود نیست و بیشتر قصایدشان بدون تغزل و یا پس از تغزلی کوتاه، با حسن تخلّصی ناپخته، به مدح و ثنای افراطی و نامقبول ممدوح می‌رسد.

---

٦٠. همان کتاب، ص ٩٨٣.

٦١. همان کتاب، ص ١٠٠٨.

دوم آنکه به سبب همین شیوه، که معاصران و شاعران پس از رودکی را به پیروی خود کشید، این شاعر بزرگ که به بیان احساس و هیجانهای روح سرشار خویش بیشتر توجه داشت، عالیترین و شکوهمندترین اوصاف طبیعت و گاه مغازلات را که تا امروز نیز اعتبار و ارزش درخشان خود را همچنان نگاه داشته است، به شعر فارسی بخشید و بهترین مراثی و خمریات را در زبان غنایی (تشبیب و تغزل) مقدمهٔ قصاید ساخت، تا جایی که تا مدتی پس از او، مرزی میان غزل و تغزل در شعر فارسی نمی‌توان باز شناخت، چنان که این امر به ویژه در شعر مشهور وی بوی جوی مولیان آید همی مشهود است، زیرا از دید غزلیات ملحون، آن را باید غزل، و از نظر کیفیت غنایی شعر، نزدیک به تغزل و از رهگذر بزرگداشت امیر نصر، باید آن را مدیحه به شمار آورد، و احتمالا مایهٔ داوری نظامی عروضی که به قصیده نامیدن این شعر انجامیده است نیز همین کیفیت آخرین باید باشد.

سخن رودکی در تغزلهایش نیز ــ همچنان که در همهٔ اشعار او ــ بسیار ساده و روشن و بیان کنندهٔ احساسات شاعرانهٔ محض اوست. وصف او از طبیعت شگفت‌انگیز و به ویژه در مورد شراب اعجاب آور و بیش از غزلیات او همراه با تشبیهات زیبا و خیال‌انگیز محسوس به محسوس است و به این ترتیب، بی‌هیچ گمان او را باید در زمینهٔ تغزل در زبان و ادب پارسی نیز پیشوای راستین و پایه گذار نخستین دانست.

ب. دقیقی

در دورهٔ سامانیان، چنانکه گفته شد، به مناسبت توجه امرا و پادشاهان به شاعران، کار تغزل بیش از غزل رواج داشت و شاعران طبعاً در این زمینه بیشتر طبع آزمایی می کردند، ولی با این وصف در این بررسی از میان بسیاری شاعرانی که در دستگاههای امرای چغانی و فریغونی و زیاریان و سپهسالاران خراسان و دربار دیلمیان و ری پراکنده بودند و اشعار و تغزلهای گونه گونی که از آنان برجای مانده، تا ظهور دقیقی به شاعر صاحب شیوه‌یی که در زمینهٔ تغزل تحولی پدیدار کرده باشد باز نمی‌خوریم.

پس از رودکی، دقیقی را به جرأت می‌توان یکی از پیشگامان تغزّل در زبان فارسی و یکی از عاملان دگرگونی آن دانست، زیرا پژوهش در اشعار وی روشن می کند که او همان گونه که در گونه‌های مختلف شعر وارد شده و با چیرگی طبع و ذوق لطیف و پرواز اندیشهٔ خود، روح و چگونگی دیگری به آنها بخشیده است، در تغزلهای خویش نیز

آن‌چنان به نمایش اوصاف بدیع و اندیشه‌های باریک پرداخته که این گونه شعر را جلوهٔ نو و آشکاری داده است، و بیهوده نیست که فردوسی وی را به «گشادگی زبان» و «سخن خوب گفتن» و «روانی طبع» می‌ستاید و او را در مدح، «افسر تاجداران» می‌شمارد و خود وی نیز به استادی خویش در این مورد در شعر زیر اشاره می کند:

مدیح تا ببر من رسید عریان بود | ز فرّ و زینت من یافت طیلسان و ازار

بدیهی است طبعی چنان چیره، مدایح خویش را به تغزلات شیوایی که آغاز راه دیگری در این زمینه است می آراید، چنان که این ویژگی را در شعر او به خوبی می‌توان دید، اینک برای نمونه و سنجش شیوهٔ تغزل پیش از دقیقی با زمان او، به بخشی از تغزل وی که در آغاز مدیحه‌یی آورده است توجه می کنیم:

پریچهره بتی عیار و دلبر | نگاری سرو قد و ماه منظر
سیه چشمی که تا رویش بدیدم | سرشکم خون شدست و بر مشجر
اگر نه دل همی خواهی سپردن | بدان مژگان زهر آلود منگر
وگر نه بر بلا خواهی گذشتن | بر آتش بگذر و بر درش مگذر
بسان آتش تیز است عشقش | چنان چون دورخش همرنگ آذر
بسان سرو سیمین است قدش | ولیکن بر سرش ماه منور
فریش[۶۲] آن روی دیبا رنگ چینی | که رشک آرد بر او گلبرگ ترّبر
فریش آن لب که تا ایدر نیامد | زخلد آیین بوسه نامد ایدر
از آن شکر لبانست اینکه دایم | گدازانم چو اندر آب شکّر

این تغزل شیوا در بیت چهلمین به مدح میر بوسعد می‌رسد.[۶۳]

در فن توصیف دقیقی دارای همان استادی و چیره طبعی رودکی است ولی گزینش او در تشبیهات همراه با یک نحو تهذیب و حسن ذوق است که زیبا ترین و دلپسند ترین آنها را برمی گزینند و در وصف خود گاه از عالم محسوس گذشته و به عالم پندار نیز می‌رسد ولی به قول صورتگر «این امتزاج چندان زیاد نیست و هنوز کفهٔ محسوس بر نامحسوس می چربد و سنگینی می کند»[۶٤] چنانکه در تغزلی که برای بهار سروده هویداست.

---

۶۲. آفرین، احسنت.
۶۳. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیّات در ایران، ج ۱، ص ٤۱۵.
۶٤. لطف‌علی صورتگر، ادبیّات توصیفی ایران، تهران، انتشارات ابن سینا، ۱۳۳۷، ص ۱۳.

بر افگند ای صنم ابر بهشتی / جهان را خلعت اردیبهشتی
بهشت عدن را گلزار ماند / درخت آراسته حور بهشتی
زمین برسان خون آلوده دیبا / هوا برسان نیل اندوده وشتی[65]
به طعم نوش گشته چشمهٔ آب / به رنگ دیدهٔ آهوی دشتی
چنان گردد جهان هزمان که گویی / پلنگ آهو نگیرد جز بکشتی
جهان طاووس گونه شد به دیدار / به جایی نرمی و جایی درشتی
بدان ماند که گویی از می و مشک / مثال دوست بر صحرا نوشتی
ز گل بوی گلاب آید بدانسان / که پنداری گل اندر گل سرشتی

از بررسی دیگر آثار این شاعر استاد و مقایسهٔ تغزلهای وی با تغزلهای رودکی چنین برمی‌آید که شاید دقیقی نخستین کسی باشد که مغازله را به گونهٔ آشکار و شیوهٔ دلپذیری در آغاز قصاید سروده است و پیش از وی آوردن اوصاف و بیان چگونگی مظاهر طبیعت بیشتر در آغاز قصاید متداول بوده است، چنان که اشعار رودکی در این زمینه نمایشگر این ویژگی است.

پس از دقیقی تغزلات شیوای شاعران بزرگ دیگری مانند کسایی، سخنور حکیمی که دیر زیسته و بیشتر دورهٔ سامانیان و غزنویان را دریافته و دور نیست تا نخستین سالهای قرن پنجم نیز زندگی کرده باشد و همچنین بشّار مرغزی شاعر قرن چهارم هجری قمری که از احوال وی آگاهی زیادی در دست نیست و نام وی بیشتر به‌خاطر قصیدهٔ خمریهٔ بسیار زیبایی به مطلع:

رز را خدای از قبل شادی آفرید / شادیّ و خرمی همه از رز بود پدید

بر جای مانده است و مانند آنان، راه تغزل‌های فارسی را برای رسیدن به اوج خود هموار ساختند و چنان که خواهیم دید، کار این تکامل در دوران غزنویان با جلوهٔ شاعرانی چون فرخی و عنصری و منوچهری به نهایت رسید.

در حقیقت دوران اول غزنویان، به ویژه دوران پادشاهی محمود غزنوی (۳۸۷ تا ٤۲۱ هـ. ق.) و مسعود غزنوی را یکی از درخشانترین ادوار تکامل تغزل در زبان و شعر فارسی می‌توان دانست و شاید در تمام دوره‌های شعر پارسی دورانی را نتوان یافت که از نظر تغزل‌های شیوا و بدیع تا این اندازه پر بار و درخشان باشد.

---

٦۵. حاصل مصدر از «وشت» به معنای خوبی و خوشی و نیکویی.

پ. عنصری، فرّخی، منوچهری

در دوران اول غزنوی که تا سال ۴۳۲ هجری قمری پایید، نام این سه سرایندهٔ بزرگ که به سهم خود آثار بسیار ارزنده و جاودانی از خویش برجای گذاشتند و به ویژه هر یک تغزل را به گونه‌یی و از راهی به پایهٔ کمال و اوج خود رسانیدند، بیش از هر سخنور دیگری شایان توجه است و از آن‌روی گفتگو پیرامون این بزرگان شعر فارسی را با یکدیگر آغاز کردیم که این هر سه، زمان یکدیگر را دریافته و در حقیقت از وضع زمانی و اجتماعی یکسانی بهره‌مند بودند ولی با دریافت شاعرانه و شیوهٔ تعبیر ویژهٔ خویش، هر یک به گونه‌یی کاملا باز شناخته اندیشه‌های خود را در شعر فارسی، به ویژه تغزلهای شیرین در آغاز مدایح بلند و جاودان آن، جلوه‌گر ساخته‌اند و روشن است که در این پژوهش سنجش میان آنان از نظر دگرگونی که هر یک در کار تغزل به وجود آورده‌اند آسانتر خواهد بود.

عنصری ملک‌الشعرای پر ارج و توانگر بارگاه محمود غزنوی از آغاز جوانی تا پایان زندگی خود (۴۳۱ هـ. ق.) یعنی یکسال پیش از درگذشت مسعود غزنوی ۴۳۲ هـ.ق. با ناز و نعمت و شکوهمندی، پیشوایی شاعران را داشت و به گواهی دیوانی که به نظر می‌رسد تمام سروده‌های وی را در برندارد، مجموعا چهار تا پنج تن از پادشاهان و بزرگان دربار غزنوی را مدح گفته است.[۶۶]

وی پس از دقیقی بزرگترین شاعری است که در کار تغزل نامش چشمگیر است و به نظر می‌رسد شاعری که بیش از دوسوم عمر طولانی خویش را با ارجمندی در بارگاه سلاطین غزنوی به مدح پادشاهان و امیران معاصر خود گذرانیده، آثاری بسیار بیش از آنچه از او در دست است باید از خود به یادگار گذاشته باشد. در همین دوران، و در همان بارگاه، فرخی شاعر ساده بیان و شیرین سخن و عاشق پیشهٔ سیستانی که آغاز جوانی را به مدح امرای چغانیان به سر برده و بقیهٔ عمر را هم‌زمان با عنصری در بارگاه محمود و مسعود غزنوی زیسته و بیست و پنج نفر از پادشاهان و امیران و بزرگان معاصر خود را ستوده است نیز شاعری است که مقام تغزلهای ساده و شیوا و دل‌انگیزش در تحول اشعار غنایی قابل توجه است.[۶۷]

منوچهری سخنور چیره دست دیگر این دوران نیز، همزمان با این دو، تا ۴۲۳

---

۶۶. دیوان عنصری، به اهتمام یحیی قریب، تهران، ۱۳۲۳، مقدمه.

۶۷. دیوان فرّخی، ص ۲۹.

هجری قمری در دستگاه فلک‌المعالی منوچهر بن قابوس دیلمی (۴۰۳ ــ ۴۲۳ هـ. ق.) و از آن پس از سال ۴۲۴ هـ.ق. تا پایان عمر در دستگاه مسعود غزنوی زیسته و با مدایح دلپذیری که برجسته‌ترین تغزّلهای توصیفی فارسی را به همراه دارد، ادب فارسی را زیور بخشیده است.[۶۸]

این سه شاعر بزرگ اگر چه معاصر یکدیگر و چنان که گفته شد از نظر اوضاع اجتماعی و حتی پیوستگی به دربار غزنوی دارای موقع و مقامی مشابه بوده‌اند و به این سبب از روی طبع، موضوع شعر آنان بیشتر همانند است، ولی زبان تعبیر و شیوهٔ بیانشان چنان مختلف است که به هیچ روی نمی‌توان میان آنها مشابهتی یافت، چنان که تذکره‌نویسان و پژوهشگران در کار ارزیابی شعر آنان هر یک را به گونه‌یی ستوده‌اند. عنصری را به سرودن قصاید مزین و دقت فکر در ابتکار مضامین جدید و به کار بردن اصطلاحات علمی در شعر که برخاسته از دانش وسیع اوست یاد کرده‌اند. فرّخی به تغزّلهای لطیف و رقت عواطف شاعرانه و وصفهای بسیار زیبای طبیعت و سادگی و روانی سخن در شعر مشهور شده و منوچهری نیز در وصف و آوردن تشبیهات طولانی و مرکب و متخیل و استعمال واژه‌های عربی و گهگاه آوردن تعقیدات در شعر نام‌آور است. ولی از بررسی دقیق تغزلهای این سه استاد ارجمند که در آغاز قصاید بلند آنان آمده مسلّم می‌شود که مقام هر یک از اینان در کار تغزل، و دگرگونی که در این روش پدید آوردند دیگر است. اگر چه عنصری پس از دقیقی دریچهٔ تازه‌یی به گلزار تغزّل گشود و شیوهٔ دیگری آغاز کرد، و بیشتر قریب به اتفاق مورخان شعر و ادب، به حق او را به استادی در شعر ستوده‌اند، ولی باز سخن او در کار تغزل جایی و نغمه‌های دل‌انگیز فرّخی و منوچهری جای دیگر دارد.

عنصری نخستین شاعری است که از دانش وسیع خویش در حکمت و آشنایی به احادیث و زبان عربی سود جسته و اصطلاحات حکمی، مضامین اخبار و احادیث و یا اشعار شاعران عرب به ویژه ابوتمّام را که مورد توجه او بوده به شعر خویش راه داده است. اشعار زیر نمونه‌هایی بر این داوری می‌تواند باشد.

رسول گفت که بیغوله‌های روی زمین — مرا همه بنمودند از کران به کران
وزین سپس برسد دست و تیغ محمودی — به هر کجا بنمودند ازو مرا یکسان

که ترجمهٔ حدیث «قالَ النَّبیُّ عَلَیهِ السَّلامُ زُویَتْ لی الاَرْضُ فَاُرِیْتُ مَشارِقَها وَ مَغارِبَها

۶۸. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیّات در ایران، ج ۱.

وَسَیَبْلُغُ مُلْکُ اُمَّتی مازُوِیَ لی مِنْها »[۶۹] است، و بیت زیر:

به تیغ شاه نگر نامهٔ گذشته مخوان — که راستگوی‌تر از نامه، تیغ او بسیار

که ترجمهٔ مضمون این شعر ابوتمام است:

اَلسَّیْفُ أَصْدَقُ إِنْباءً مِنَ الْکُتُبِ — فی حَدِّهِ الْحَدُّ بَیْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ

بیضُ الصَّفائِحِ لا سُودُ الصَّحائِفِ فی — مُتونِهِنَّ جِلاءُ الشَّکِّ وَالرِّیَبِ [۷۰]

و به این ترتیب خواه ناخواه تغزلات وی نیز گهگاه از توجه به این گونه مسایل بی‌بهره نمانده است، از طرفی دقت در الفاظ و رقت معانی و رعایت حسن ترکیب در کلمات و مهارت در تلفیق عبارات و باریک‌اندیشی و خیال‌پردازی، به ویژه آوردن منطق شاعرانهٔ خاص که بدون تردید معلول اطلاعات منطقی و حکمی اوست و تا آن زمان در این گونه اشعار سابقه نداشته است در تغزلاتش دیده می‌شود.[۷۱] تردید نیست که سخن عنصری شاعر چیره طبع دربار محمود، پس از دقیقی تغزلات فارسی را جلوهٔ دیگری داد، اگر چه در آغاز مدایح او بیش از ۷ تا ۱۲ بیت تغزل دیده نمی‌شود، ولی وی در بیشتر موضوعهای عشقی و وصفی، به ویژه اوصاف معشوق و طبیعت وارد شده و جلوهٔ تازه‌یی به این شیوه بخشیده است، اما با این وصف باید انصاف داد که اشعار او به ویژه تغزلهایش، از نظر شیوایی و دلنشینی، و آن کیفیت لطیف و دلنوازی که موردنظر اشعار غنایی است، به پایهٔ استاد سیستانی همزمان او نمی‌رسد، چنان که از نظر ترسیم اوصاف طبیعت از شاعر دیگر همزمان خویش منوچهری، که حتی عنصری را به استادی قبول دارد و قصیده‌یی شیوا به مطلع:

ای نهاده بر میان فرق جان خویشتن — جسم ما زنده به جان‌وجان تو زنده به تن

را در بزرگداشت او سروده باز مانده است.[۷۲] سخنِ کوتاه و داوری راستین آنکه تغزلهای عنصری استوار و بلند و شامل مغازلات و اوصاف بدیع طبیعت است، ولی در مقام سنجش با سروده‌های فرخی و منوچهری در این باره، کم افتاده است. شاید این حالت در اشعار

---

۶۹. پیامبر که بر او درود باد فرمود: زمین برای من در یک‌جا جمع شد و مشرقها و مغربهای آن به من نموده شد و پادشاهی امت من به آنچه برای من جمع شد از آن (تمام زمین) خواهد رسید.

۷۰. دیوان عنصری، مقدمه. ترجمهٔ شعر چنین است: «شمشیر در خبردادن، از کتابها که در آن شوخی و جدی هر دو هست راستگوتر است. سفیدی شمشیرها، نه سیاهی صفحه‌ها که در متن آنها شک و تردید می‌درخشد.

۷۱. ذبیح‌الله صفا، گنج سخن، مقدمه، ص ۵۲.

۷۲. دیوان منوچهری، ص ٦٤. مقدمه، ص: ن. این قصیده را منوچهری در لُغَزِ شمع ساخته و در آن به مدح عنصری پرداخته است.

عنصری از آن روست که وی اشعار خویش را به راستی به آهنگ بزرگداشت و مدح ممدوحان خود می‌سروده و ناگزیر بی آنکه آن‌چنان عاشقانه به طبیعت عشق بورزد و یا شوریده سر به معشوقی دلبسته باشد قصاید خود را به این گونه اشعار می آراسته است. اینک برای آنکه نمونه‌یی از اشعار تغزلی و وصفی عنصری برای مقایسه با سروده‌های فرخی و منوچهری در دست باشد چند بیتی از بهترین تغزلات وی را می آوریم:

باد نوروزی همی در بوستان بتگر شود — تاز صنعش هر درختی لعبتی دیگر شود
باغ همچون کلبهٔ بزاز پر دیبا شود — باد همچون طبلهٔ عطار پر عنبر شود
سوسنش سیم سپید از باغ بردارد همی — باز همچون عارض خوبان زمین اخضر شود
روی بند هر زمینی حلهٔ چینی شود — گوشوار هر درختی رستهٔ گوهر شود
چون حجابی لعبتان خورشید را بینی به ناز — گَه برون آید ز میغ و گَه به میغ اندر شود
افسر سیمین فرو گیرد ز سر کوه بلند — باز مینا چشم و دیبا روی و مشکین پر شود
روز هر روزی بیفزاید چو قدر شهریار — بوستان چون بخت او هر روز برناتر شود [۷۳]

دو چیز است رخساره و زلف دلبر — گل مشکبوی و شبِ روز پرور
گل اندر شده زیر نورُسته سنبل — شب اندر شده چون زرهِ یک به دیگر
همانا که خورشید رنگ لبش را — بدزدد که بخشد به یاقوت احمر
رخش گلستانست و میگون لبانش — به گونه به اردی بهشت و به آذر
زرنگ رخش پر گل سرخ مجلس — زرنگ لبش پر می لعل ساغر [۷۴]

اما فرخی شاعری که دیرتر از عنصری دربار غزنویان را دریافت، سخنش در هر مقام با تمام سادگی و بی‌پیرایگی سرشار از شور عشق و هیجانهای عاطفی است، آن‌چنان که شاید نام **شاعر عاشق** بر او برازنده باشد، تا جایی که می‌توان با قاطعیت ادعا کرد که او در آوردن صمیمانه‌ترین مغازلات عاشقانه در تغزلهای فارسی پیشوای شاعران زمان خویش است، او به همه چیز عشق می‌ورزد، اما توجه وی به عشق زیبارویان و وصف جمال آنان بر خلاف استاد دامغانی بیش از طبیعت است. تغزّلهایی که از فرّخی در دست است بر خلاف عنصری، گاه بخش بیشتری از قصاید او را تشکیل می‌دهد و سروده‌های دل‌انگیزش در این راه مانند غزلهای شیوا و روانش، در کمال سادگی و بدون تعقید و

۷۳. دیوان عنصری، ص ۱.
۷۴. همان کتاب، ص ۲۷.

پیچیدگیهای لفظی و معنوی است، چنان به نظر می‌رسد آنچه انگیزه شاعر سیستانی در سرودن شعر است، بیشتر بیان احوال و هیجانهای عاشقانه و شوریدگیهای طبیعی اوست و مدح ممدوحان پیرایهٔ دیگری است که به مناسبت زمان بدان بسته شده است و از همین روست که سخن او به‌دل می‌نشیند و زلال طبع فرّخی را گواراتر و دلنشینتر می‌سازد. برداشت فرخی در برخی از تغزّلات عاشقانه‌اش چنان است که از نظر گونهٔ واژه‌ها و وزن و تراکیب و اسلوب شعری، در آغاز هیچ گونه تفاوتی را با یک غزل نغز و دلپذیر نشان نمی‌دهد. مثلا به قسمتی از این تغزل شیوا که در مدح خواجه ابوالقاسم احمد بن حسن میمندی، وزیر توانای غزنویان سروده است توجه کنیم:

دل من همی داد گویی گوایی   که باشد مرا روزی از تو جدایی
بلی هر چه خواهد رسیدن به مردم   بر آن دل دهد هر زمانی گوایی
من این روز را داشتم چشم وزین غم   نبودست با روز من روشنایی
جدایی گمان برده بودم ولیکن   نه چندان که یکسو نهی آشنائی
بدین زودی از من چرا سیر گشتی   نگارا بدین زود سیری چرایی؟
که دانست کز تو مرا دید باید   به چندان وفا اینهمه بی‌وفایی
سپردم بتو دل، ندانسته بودم   بدینگونه مایل به جور و جفایی
دریغا دریغا که آگه نبودم   که تو بیوفا درجفا تا کجایی
همه دشمنی از تو دیدم ولیکن   نگویم که تو دوستی را نشایی
نگارا من از آزمایش به آیم   مرا باش، تا بیش از این آزمایی[75]

و یا این ابیات را که در آغاز مدح حسنک وزیر[76] سروده است:

ای عهد من شکسته بدان زلف پرشکن   باز این چه سنبل است که سربرزدازسمن
دامی است آنکه‌از پی دل، توهمی زنی   دام‌ارهمی ز بهر دل من زنی مزن
چندین هزار حیله چه باید زبهر دل   دل پیش تست، چون نپذیری همی زمن
درسیم چاه کندی ودامی همی‌زنی   برطرف چاه از سر زلفین پر شکن

و یا این سروده‌های شیوا را که در آغاز مدح خواجه ابوبکر حصیری ندیم سلطان محمود سروده مورد توجه قرار دهیم:

چنداز این تنگدلی ای صنم تنگ دهان   هر زمانی مکن ای روی نکو، روی گران

---

۷۵. دیوان فرّخی، ص ۳۹۴.

۷۶. وزیر مشهور محمود غزنوی. مقتول در ۴۲۵ هـ. ق.

می چنان خرد نیی تو، که ندانی بد و نیک — ناز بی‌وقت مکن، وقت همه چیز بدان
خوبرویانرا پیوسته بود قصد به دل — مرترا چونکه همه ساله بود قصد به جان
بیش ازاین جرم ندارم که ترا دارم دوست — نتوان کشت بدین جرم رهی را، نتوان
مکن ای ترک مرا بیهده ازدست مده — به ستم راه مده چشم بدان را به میان
گر ز توروی بتابم دگران شاد شوند — چه شود گر نکنی کار به کام دگران
بَرِمن تنگ فراز آی ولبت پیش من آر — تا بگیرم به دوانگشت ودهم بوسه بر آن[۷۷]

نگاهی به این گونه اشعار دل‌انگیز و مانند آنها که هر یک از قصاید بلند و جاویدان فرخی را زیور می‌بخشد، در دیدار نخست نشان می‌دهد که کوچکترین تفاوتی میان آنها با غزلیات آن دوران نمی‌توان یافت، همه با زبانی ساده ولی پر شور و عاشقانه سروده شده و نموداری از عواطف لطیف و روح عاشقانهٔ گویندهٔ آن‌است، بنابراین می‌توان ادعا کرد که سروده‌های فرخی در این زمینه پایه‌های تحول شعر به ویژه غزل فارسی در قرون بعد قرار گرفت و زبان بی‌تکلف وی شاعران پس از او را به پیروی از شیوهٔ دلپسند وی جلب کرد.

یکی دیگر از امتیازهای فرّخی، دگرگونی ویژه‌یی است که برای نخستین بار او با ابتکار جالب خود و پدید آوردن ترجیع بند در شکل شعر فارسی به دست آورد، زیرا تا جایی که نگارنده پژوهش نموده است نمونه‌یی از این گونه شعر در سروده‌های شاعران پیش از فرخی دیده نمی‌شود و با پدید آوردن این روش، دست شاعران در بیان اندیشه‌ها و مضامین خود در قوافی گوناگون باز شد و سرودن انواع موضوعهای شعری در این قالب آسانتر گشت، چنان که شاعران پس از فرخی در این زمینه نیز طبع آزمایی کرده و اشعار غنایی بسیار شیوایی به ادبیات شعر فارسی داده‌اند. یکی از تراجیع بسیار دل‌انگیز فرّخی قصیده‌یی‌است که در مدح امیر ابو یعقوب یوسف‌بن ناصرالدین سبکتکین ساخته و بهار را به گونهٔ دلپذیر و شگفت‌انگیزی وصف کرده است، این قصیده که در ۲٤ بند است با مطلع:

زباغ ای باغبان ما را همی بوی بهار آید — کلید باغ ما را ده که فرداماں به کار آید

آغاز و با ترجیع:

---

۷۷. همان کتاب، ص ۳۱۹.

بدین شایستگی جشنی، بدین بایستگی روزی
ملک را در جهان هر روز جشنی باد و نوروزی

پرداخته شده است[۷۸]، و نه تنها این ترجیع، بلکه دو ترجیع‌بند دیگر فرخی که در مدح امیر ابو احمد محمّد بن محمود غزنوی و ابوالحسن علی بن فضل بن احمد اسفراینی معروف به حجاج سروده، از امّهات تغزلهای زبان فارسی به شمار می‌رود.

از سوی دیگر، همزمان با عنصری و فرخی به شاعر چیره طبع و نامبرداری باز می‌رسیم که به داوری راستین او را باید شاعر نقاش لقب داد، این شاعر توانا که بی‌تردید در کار تغزل فارسی نقش آفرینی یگانه است، استاد دامغانی، منوچهری است که عاشق طبیعت است. شعر منوچهری، به ویژه اوصاف طبیعت او که در آغاز قصاید استوار و فخیمش آمده، بی‌تردید از والاترین اشعار توصیفی جهان در ترسیم شاعرانهٔ طبیعت است. وی که همزمان با عنصری و فرخی می‌زیسته، پس از این دو شاعر ارجمند دربار غزنویان مسعود غزنوی را دریافته و تغزلهای دل‌انگیز او بر خلاف فرخی بیشتر با وصف دقیق طبیعت همراه و نموداری از دقت ذهن و قدرت اندیشه و موشکافی وی در اجزای طبیعت است. وی نیز از شاعرانی است که با طبیعت انس بسیار دارد و شاید به توان گفت هیچ شاعری چون او به طبیعت دل نباخته و به لطایف و ظرایف آن نپرداخته است. منوچهری از شاعرانی است که این احوال را در کمال چیره دستی چون صورتگری ترسیم می کند. شاید علت این امر دیر زیستن وی در طبرستان و الفت او با مناظر زیبای آن سامان باشد. گویی زبان در دست منوچهری دست افزار نقاشی، و کاغذ صفحهٔ بوم، و خیال دور پرواز و اندیشهٔ توانای او نقش آفرین طبیعت است. وی بر خلاف دیگر آئینه‌داران طبیعت که نقشی دلپذیر ولی کلی از آن می‌نمایند، با دقت و ظرافت تمام به جلوه‌سازی جزئیات مظاهر طبیعت می پردازد و با زبانی شیرین و دقتی شگفت‌انگیز همراه با تشبیهات طولانی و مرکب و مخیل که گاه سخن او را بر خلاف فرخی پیچیده می کند، آدمی را به عالمی دیگر می‌برد. در حقیقت او شاعر نقاشی است که به وسیلهٔ زبان نقش می آفریند و از موضوعی کاملا محسوس و طبیعی، بهشتی خاطرنواز می‌سازد. او طبیعت را نه آن گونه که هست می‌ستاید، بلکه دست مایهٔ خیال‌پردازی خود را از طبیعت می گیرد ولی با روحی رمانتیک بدیعترین نقشهای دلخواه را پدید می آورد. اگر چه بخشی از تغزلهای منوچهری

---

۷۸. همان کتاب، ص ۴۰۳.

مانند فرخی ساده است ولی آنجا که بیان اندیشه‌های او از وسعت دانش، به ویژه آشنایی به زبان عربی و توجه به اشعار غنایی شاعران عرب و مضامین آنها رنگ می گیرد، سخنش گاه تا اندازه‌یی پیچیده و فهم آن دشوارتر می‌شود.

از سوی دیگر وی مبتکر شکل مسمّط در شعر فارسی است و امتیاز این نوآوری از آن اوست، یازده مسمط وی که در وصف خزان، تهنیت عید، صبوحی، تهنیت جشن مهرگان و بهار سروده شده و از امّهات شعر فارسی است[۷۹]، نخستین نمونه‌های این گونه شعر را به دست می‌دهد. در میان تغزلهای منوچهری که به نمونه‌یی از آنها در زیر اشاره می‌شود، خمریات بسیار جالبی وجود دارد که باید گواهی داد در شمار بهترین خمریات شعر فارسی است:

۱. خمریهٔ مشهور وی در وصف شراب به مطلع:

ای باده فدای تو همه جان و تن من ‌ ‌ ‌ ‌ کز بیخ بکندی ز دل من حزن من[۸۰]

۲. قصیدهٔ معروف وی در مدح سلطان مسعود به مطلع:

دلم ای‌دوست تو دانی که هوای تو کند؟ ‌ ‌ ‌ ‌ لب من خدمت خاک کف پای تو کند؟

که مانند برخی از تغزلهای فرخی تفاوتی میان آن با غزل نمی‌توان باز شناخت.[۸۱]

۳. مُسَمّطهای معروف به مطلعهای زیر:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است ‌ ‌ ‌ ‌ باد خنک از جانب خوارزم وزان است

آب انگور بیارید که آبان ماه است ‌ ‌ ‌ ‌ کار یکرویه به کام دل شاهنشاه است

آمد بانگ خروس، مؤذن میخوارگان ‌ ‌ ‌ ‌ صبح نخستین نمود، روی به نظارگان

در اینجا برای روشن ساختن شیوهٔ فرخی و منوچهری و آشکار کردن نقشی که هر یک در تغزل فارسی آفریده‌اند، به داوری شیرین و خاطرپسندی از محمد دبیر سیاقی که دیوان هر دو شاعر به کوشش ایشان تنظیم شده توجه می‌شود.

دبیر سیاقی می‌نویسد:

«فرخی آن سخنگوی توانایی است که به هیچ وجه در شعر خویش تکیه بر معلومات نکرده است و اگر شاعر دامغانیَ در تشبیه و تخیل، موی به دو نیم

---

۷۹. دیوان منوچهری، ص ۱۱۹ تا ۱۷۲.

۸۰. همان کتاب، ص ۶۳.

۸۱. همان کتاب، ص ۱۳.

می‌شکافد، و چراغ نیم مردهٔ طبع شعر نیوشان را از تازه گویی و بدیع‌سرایی خویش هر ساعت روغن افزا می گردد، سخنور سیستانی نیز سهل و ممتنع گویی و تشبیهات ساده و لطافت طبع خویش را جای در آسمان هفتم می‌سازد و از سیر مراحل نظم و سخن‌پردازی، «حلهٔ تنیده ز دل بافته ز جان»[۸۲] ره‌آورد می آورد.

منوچهری سیلی‌خروشان و رودی جوشان است که از صخره‌ها فرو می‌ریزد و بر پشته‌ها می‌دود و از دره‌ها می گذرد، کف بر لب دارد، می‌غرد و می‌پیچد اما این دراز آهنگِ پیچانِ زمین کن، چون به هامون رسد، چنان آرام و دم از گفتگو بسته و از جوش و خروش فرو نشسته است که کس را در وی گمان حرکت و توهم ترنمی نیست، سخن منوچهری استادانه، اما پر نشیب و فراز است و یک حالت ندارد.

فرخی چنین نیست، دیوانش از آغاز تا انجام یکدست و یکنواخت، لطیف و ملایم، بلند و بدیع است، جویباری است با زمزمهٔ جان‌فزاو به گوش خوش آیند، صافی و پاک و گوارا، در مدح و تغزل و تشبیب، همه جا ملایمت و لطف به چشم می‌خورد و سادگی بیان و رسایی کلمات و هماهنگی جمل، گوش را نوازش و تن را فربهی می‌بخشد، اگر بخواهند لطافت شعر فارسی را هر چه دقیقتر و وسیعتر توصیف کنند، بهتر است به شعر فرخی اقتصار شود و اینکه رشید وطواط گفت: «فرخی عجم را هم‌چنان است که ابوفراس عرب را و این هر دو فاضل سخن را سهل و ممتنع می گویند»، قولی است که جملگی بر آن‌اند.

فرخی و منوچهری در بسیاری از قصاید اشتراک دارند، یعنی در یک زمینه طبع آزموده‌اند، و قصاید هر یک کیفیتی خاص دارد، در سخن منوچهری ابتکار و تشبیه تازه و بدیع و اندیشهٔ باریک فراوان می‌یابید، اما آنجا که ابتکار و تازگی مجال خودنمایی نیافته است، سخن عادی و بی‌پیرایه است و به قول خودِ او «سروی است بالادار در پهلوی مورد، یا درازی در کنار کوتهی»، فرخی از این بَرو فرود بر کنار است، ابیاتی ساده و سخنی از هر

---

۸۲. اشاره به شعر:

با کاروان حلّه برفتم ز سیستان — با حلّهٔ تنیده ز دل بافته ز جان

گونه تعقید وحشو بر کنار دارد، دهقانی است سخنگوی که بی‌تکلف، اما رسا و بلیغ و پر معنی طبع آزموده و درین ساد گی و روانی اسلوب، نظم و قوانین بلاغت را در صورت محاوره به نحو اکمل مراعات کرده، وی ساده‌سرای و روان گوی است، و شعرش نیز ساده و روان و بر موازین بلاغی و اسالیب نظمی منطبق، بدین جهت به گزین کردن اشعار فرّخی کاری دشوار است و ترتیب دادن گلچینی از بدایع نظم منوچهری آسان.

اطلاع این دو سخنگوی بر فنون موسیقی خود یکی از دلایل لطافت طبع و ظرافت فکر است، خاصه فرّخی که علاوه بر آنکه شعر خوش گفتی، چنگ نیز ترزدی، این دو شاعر عشق پیشه، روزگار با ساز و سرود و شعر و غزل و می و مطرب به سر آورده‌اند و پیوسته دل در گروی خوبان داشته، در بیان شادی و اندوه و وصل و هجران و دیگر عواطف بشری ماهر و قادرند، با این تفاوت که زبان منوچهری امروز کمی بیگانه است و سخن فرّخی همچنان سهل و ساده.»[۸۳]

این بود بررسی کوتاهی پیرامون سروده‌های شاعرانی که هر یک به سهم خود در تکامل سبک دورهٔ سامانی به ویژه تغزل در زبان فارسی مؤثر بوده و دگرگونیهایی پدید آورده‌اند، عنصری راه ورود اصطلاحات حکمی را در شعر گشود و مانند منوچهری به سبب آشنایی به زبان عربی مضامین اشعار شاعران عرب را در شعر فارسی وارد کرد و فرّخی بهترین و روانترین معاشقات و مغازلات را همراه با اوصاف بدیع در آغاز قصاید آورد و سخن سهل و ممتنع و در حال دلنواز را به اوج رسانید و منوچهری راه خیال‌پردازیها و بیان اندیشه‌های باریک را با تشبیهات طولانی و متخیّل در تغزل فارسی باز کرد، آن چنان که شیوهٔ هر یک از اینان خواه و ناخواه در سروده‌های شاعران بعد از آنها مؤثر افتاد.

باید دانست که اگر چه پس از چند تن ــ در دوران دوم غزنوی (٤۳۲ تا ۵۸۲ هـ. ق.) که تا بیش از نیمه دوم قرن ششم ادامه یافت ــ شاعرانی چون قطران در دربار امرای آذربایجان و ابوالفرج رونی[۸٤] که استثنائاً نخستین شاعری است که

---

۸۳. دیوان عنصری، مقدمه، ص ۳ تا ٤.

۸٤. (د. گ. بین سالهای ٤۹۲ و ۵۰۸ هـ. ق.)

سبک دورهٔ اول غزنوی را ترک گفت، و ازرقی[۸۵] که پیرو شیوهٔ عنصری بود و همچنین امیرالشعرا برهانی[۸۶] و امیر معزی، و دیگر شاعران قرن ششم کم و بیش به کار تغزل دست زدند، ولی اوج کار تغزل در شعر فارسی در دوران اول غزنوی ــ که به راستی باید آن‌را دوران جلوهٔ کامل تغزل در زبان فارسی نامید ــ به پایهٔ کمال رسید و بیشتر شاعران دوران دوم غزنوی چه در دربار غزنویان و چه در دربار سلجوقیان یا شاعران دیگر دربارهای آل افراسیاب و ملوک شنسبانیه و غور همه تابعان پیشوایان نام‌آور تغزل در دوران اول غزنوی بودند و بی آنکه دگرگونی چشمگیری در این فن پدید آورند، کم و بیش همان شیوه را پیروی می کردند تا آنکه رفته‌رفته رواج بازار تغزل چنان که خواهیم دید جای خود را به رونق اشعار غزلی داد و شعر غنایی فارسی راه دیگری در پیش گرفت. در اینجا گفتگو پیرامون سیر تغزلی در شعر فارسی را به مناسبت پایان دورهٔ کمال آن بسنده می کنیم و در گفتار مختصری دگرگونیهای غزل و تغزل را در دورانی که مورد بحث قرار گرفت، از نظر شکل و موضوع مورد بررسی قرار می‌دهیم.

٤. بررسی غزلهای غنایی ملحون و تغزّل از دید شکل و موضوع

در بخش گذشته سیر غزلیات غنایی و ملحون، و در این بخش تغزلهای فارسی تا دوران کمال آن بررسی شد و چون برای تکمیل این پژوهش، بررسی همه جانبه شکل و اندیشه‌های متجلی در اشعار غزلی یا تغزلی دوران مورد گفتگوی ما از نیمه‌های دوم قرن سوم تا پایان قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری قمری ضروری است، در این گفتار به بحث پیرامون هر یک مبادرت می‌شود.

الف. شکل غزل

۱. بحور و اوزان:

منظور ازشکل غزل و تغزل، اوزان و بحور، واژه‌ها و ترکیبات و تعداد ابیاتی است که قالب این گونه اشعار را تشکیل می‌دهد. چنان که در پیش اشاره شد، اشعار بسیار نادری که به گویشهای محلی و یا فارسی دری از پیش از اسلام و شاید قبل از نیمهٔ دوم قرن سوم

---

۸۵. (د. گ. حدود ٤٦۵ هـ. ق.)

۸۶. (د. گ. بین سالهای ٤٦۵ و ٤۸۵ هـ. ق.) شاعر زمان الب‌ارسلان و پدر امیر معزّی.

هجری قمری برجای مانده است فاقد اوزان عروضی، و دارای وزنهای هجایی است، و از این قرن به بعد، آشنایی ایرانیان به اشعار عربی سبب شد اوزان و بحور متداول در شعر عربی مورد استفاده شاعران قرار گیرد. استفادهٔ ایرانیان از بحور و اوزان شعر عربی در اواخر قرن دوم یا اوایل قرن سوم هجری قمری آغاز شد و خلیل بن احمد[۸۷] نخستین کسی بود که بحور شعری را منظم کرد، در نتیجه پس از آنکه ایرانیان نیز چندین بحر به آن افزودند روی هم نوزده بحر از اوزان شعری که عبارت بودند از: هزج، رجز، رمل، منسرح، مضارع، مقتضب، مجتث، سریع، غریب، قریب، خفیف، مشاکل، متقارب، متدارک، طویل، مدید، بسیط، وافر، کامل مورد استفاده شاعران ایرانی قرار گرفت[۸۸]، ولی پنج بحر آخرین از همان آغاز پسند طبع شاعران ایرانی واقعی نگردید و اگر شاعری نیز بر تکلف و طبع آزمایی، شعری در این اوزان ساخته باشد قابل توجه نیست مانند اشعار زیر:

به کاری چرا کوشی کزان کار مر ترا　　همی عاقبت خواهد رسیدن پشیمانی
فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن　　فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن

که از متفرّعات بحر طویل است.

غالیه زلفی سمن عارضی　　سرو بالایی زنجیر مویی
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن　　فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

که از متفرّعات بحر مدید است.

چه برنا پسری چه به سزا صنمی　　که به زبان ناوری که تو چرا به غمی
فعلتن فعلن فعلتن فعلن　　فعلتن فاعلن فعلتن فعلن

که از متفرِعات بحر بسیط است.

چو بر گذری همی نگری به رویم　　چرا نکنی یکی نگرش به کارم
مفاعلتن مفاعلتن فعولن　　مفاعلتن مفاعلتن فعولن

که از متفرّعات بحر وافر است.

چه کند شَمَن[۸۹] چوجدا شود شَمَن از صنم　　بجز آنکه روز و شبان نشسته بود به غم

---

۸۷. (د. گ.۱۷۰ هـ. ق.) استاد سیبویه فارسی و از دانشمندان بزرگ علوم لسانی و ادبی و واضع کتب مُعجَم در لغت. تاریخ ادبیّات در ایران، ج ۱، ص ۱۲۷.

۸۸. المُعجَم، ص ۷٦ تا ۸۳ و ۱۰۲ تا ۱۸۰.

۸۹. بت پرست.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن　　　متفاعلن متفاعلن متفاعلن

که در بحر کامل است.

نه تنها این بحور و متفرّعات آن، بلکه از چهارده بحر دیگر متداولتر در فارسی، متفرّعات برخی از اوزان نیز رفته‌رفته متروک ماند و تحول اوزان شعری و تکامل آن در اشعار فارسی در اوایل قرن چهارم هجری قمری نسبت به قرن سوم آشکار گردید و تا پایان قرن پنجم به حد کمال خود رسید چنان که در این دوران دیگر اشعاری نامطبوع در بحور زیر که در قرن سوم و چهارم رایج بود و نمونه‌یی از آنها آورده می‌شود سروده نشد.

مـی آرد شـرف مـردمـی پـدیـد　　　آزاده نـــژاد از درم خـــریـــد

«رود کی»

به وزن (مفاعیل مفاعیل فاعلان) از متفرّعات بحر قریب.

تـرک از درم درآمـد خـنـدانـک　　　آن خـوبـروی چـابـک مـهـمـانـک

«رابعه بنت کعب»

به وزن (مفعول فاعلاتن مفعولن) از متفرّعات بحر (هزج).

چـنـان دانـی کـم خـواسـتـار نـیـسـت　　　یـا شـهـر مـرا جـز تـو یـار نـیـسـت

«خسروی»[۹۰]

به وزن (مفاعیلن مفعول فاعلان) از متفرّعات بحر قریب.

ای بـاد ز بـهـر غـریـب را　　　درودی بـبـر از مـن حـبـیـب را

«اورمزدی»

به وزن (مفعولن مفاعیلن فاعلن) از متفرّعات بحر (قریب).

مـجـلـس بـسـاز ای بـهـار پـدرام　　　بـاده در افـگـن بـه یـک مـنـی جـام

«فرخی»

به وزن (مستفعلن فع مستفعلن فا ع) از متفرّعات بحر (رجز).

و در اوایل و اواسط قرن پنجم هجری قمری در حقیقت شعر فارسی بحور و اوزان دلنشین و خاطر پسند خود را باز یافت.

با توجه به این مقدمهٔ کلی، از آنجا که پایه‌های غزل غنایی و ملحون چنانکه گفته شد با وزن رباعی و متفرّعات آن که از بحر هزج **مسدس** است گذارده شد با تغزلهای آن

---

۹۰. خسروی سرخسی (د. گ. پیش از ۳۸۳ هـ. ق.)

تفاوت آشکاری پیدا نکرد، داوری پیرامون اوزان غزل در این دوران مشکل است، ولی آنچه مسلم است در زمان مورد گفتگوی ما که هنوز شعر فارسی در دوران نوپایی سیر می کرد، چنانکه دیدیم از تمام اوزان شعری متداول استفاده می شد و به تدریج اوزانی که مطبوع و دلنشین نبود متروک می‌ماند، با این تفاوت که هر چه از آغاز شعر فارسی به پایان قرن پنجم هجری قمری نزدیک می شد، اوزان مشخّصتر و حتّی تفاوت اوزان غزل و تغزل باز شناخته‌تر می‌شد. این نکته شایان توجه است که چون غزل و شاید تغزلهای فارسی در آغاز به مناسباتی با موسیقی همراه بوده و شاید بیشتر تغزلهای فارسی نیز به مناسبتهایی که در پیش یاد شد با چنگ و رود خوانده می‌شده است، اوزان متداول در آن زمان را بیشتر باید در میان اوزان ایقاعی پژوهش کرد:

«گویا یکی از علل بزرگ وجود این گونه اوزان (اوزان نامطبوع که متروک مانده است) در شعر فارسی قرن چهارم و اوایل پنجم، آن بوده است که در این روزگار غالبا اشعار با الحان موسیقی همراه بوده و همراه ساخته می‌شده... و پیداست که در چنین حال خواندن ابیات به هر وزن، خواه سهل و خواه صعب اشکالی نداشت.»[۹۱]

این معنی در توجیه اوزان شعری مزبور بسیار قانع کننده به نظر می‌رسد زیرا اگر چه معیارهای شناخت موسیقی آن زمان به صورت کاملا باز شناخته در دست نیست و شاید با معیارهای موسیقی امروز سازگار و یکسان نباشد، ولی باز چنین به نظر می‌رسد همان گونه که تصانیف امروزی که با موسیقی دمساز می‌شود بیشتر هجایی و برخی در بحوری است که وزن آن از نظر عروضی مطبوع به‌نظر نمی‌رسد، اوزانی که امروز بیگانه می‌نماید و استفاده از آن‌ها به کلی متروک مانده، در آن روزگار با نغمات موسیقی متداول همگامی بیشتر داشته است.

به طور کلی ــ بی آنکه بتوان در این مورد داوری قطعی نمود ــ صرفنظر از اوزانی که رفته‌رفته در قرن چهارم و پنجم متروک ماند و جای خود را به اوزان دیگر داد اوزان و بحوری را که بیشتر در غزلیات ملحون و تغزلهای فارسی از آغاز تا پایان قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری قمری مورد استفاده قرار گرفته به شرح زیر می‌توان خلاصه کرد:

از متفرعات بحر «رمل»:

(فاعلاتن فاعلاتن فاعلان) یا (فاعلن) = (رمل مسدس مقصور) یا (محذوف).

---

۹۱. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیّات در ایران، ج ۱، ص ۳۶۲.

(فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلان) یا (فعلن) = (رمل مثمن مخبون)، (مقصور) یا (محذوف) که نخستین بیشتر در دوران سامانی و دومی بیشتر در دوران غزنوی رایج بوده است.

از متفرعات بحر «هزج»:

(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل) یا (فعولن) = (هزج مسدس مقصور) یا (محذوف).

(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) = (هزج مثمن سالم).

اوزان دوازده گانهٔ رباعی از متفرعات بحر هزج مثمن (به اعتبار غزلیات ملحون نخستین).

از متفرعات بحر «خفیف»:

(فاعلاتن مفاعلن فعلان) یا (فعلن) = (خفیف مسدس مخبون)، (مقصور) یا (محذوف).

از متفرعات بحر «مضارع»:

(مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلان) یا (فعلن) = (مضارع مثمن مقبوض مخبون)، (مقصور) یا (محذوف).

(مفعول فاعلات مفاعیلن) = (مضارع مثمن اخرب مکفوف)، (مقصور).

(مفعول فاعلات مفاعیل فاعلان) یا (فاعلن) = (مضارع مثمن اخرب مکفوف)، (مقصور) یا (محذوف).

(مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) = (مضارع مثمن اخرب.)

از میان بحور و اوزانی که نام برده شد و طبق استقرایی که در دواوین شاعران این دوران انجام شد ــ اگر چه حکم کلی نمی‌توان کرد ــ اوزان کوتاهتر و متفرعات بحور مسدس را بیشتر در غزلیات به ویژه در غزلیات ملحون دوران سامانی می‌توان یافت، متفرعات اوزان و بحور طویلتر که دارای اوزان ایقاعی مفصل[۹۲] هستند بیشتر در سرودن تغزلهای فارسی به کار گرفته شده ورفته‌رفته استعمال آنها از قرن ششم هجری قمری به بعد همراه با دیگر اوزان و بحور در غزل فارسی رواج گرفته است، چنان که در اشعار غزلی دوران غزنوی تعداد اوزان طویل و مثمن نسبت به کوتاه و مسدس بیشتر از دوران سامانی است و شاید گسترش اندیشه شاعران و افزایش موضوعهای شعر فارسی را بتوان علت اساسی این رویداد دانست.

---

۹۲. این گونه اوزان از دو پارهٔ مشابه تشکیل می‌شوند و در میان آنها وقف یا سکوتی هست و در علم موسیقی آنها را (ایقاع مفصل) نام نهاده‌اند. اوزان مزبور که متناوب نیز نامیده می‌شوند به گوش ضربی‌تر و مرتّب‌تر است و شاید چون در صورت تکرار موجب ملال شنونده می‌شود، در غزل فارسی رواج نیافته است. ر. ک. تحقیق انتقادی در عروض فارسی، ص ۱۵۲.

۲. تعداد ابیات و شکل ظاهری:

در دو بخش گذشته، در خلال آنچه پیرامون غزلیات ملحون و تغزلهای فارسی آمد، کم و بیش در مورد تعداد ابیات و شکل ظاهری این گونه سروده‌ها سخن رفت، ولی همان‌طور که گفته شد اگر نخستین جلوه‌های شعر فارسی را به‌اعتبار غنایی و ملحون بودن و همچنین وجه تسمیه آن در رباعی و ترانه بدانیم، تعداد ابیات آن در آغاز از دو بیت تجاوز نمی کرد ولی چنان که می‌دانیم، اگر چه رباعی و دو بیتی شکل سابق خود را در قرون بعد نگاهداشت ولی تعداد ابیات اشعاری که مفاهیم غنایی و غزلی را در برداشتند خیلی زود بیشی گرفت و به چهار تا شش بیت و گاه بیشتر رسید، ولی روی هم در تمام دوران مورد بحث، حد متوسط تعداد ابیات غزل از ۵ تا ٦ بیت بیشتر نبوده ولی در مورد تغزلهای فارسی، شاید به مناسبت گسترش موضوع و اوصاف بدیع و گوناگون مظاهر طبیعت تعداد ابیات به بیش از هفت تا ده بیت یا بیشتر می‌رسید.

در مورد شکل ظاهری این گونه اشعار، گونه‌های نخستین **مُلَمَّع**[۹۳] در غزل و ترکیب‌بند و ترجیع بند در تغزلهای این دوران مورد گفتگوی ماست، که چنان که خواهیم دید دو گونهٔ اخیر از قرن هفتم در غزلهای شیوای فارسی رواج بیشتر گرفت و آثار دلپذیری به ادبیات شعر ایران بخشید. شعر ملمع شعری‌است که در آن نظم فارسی و عربی به هم آمیخته باشد، چنان که مثلا یک مصراع فارسی و یک مصراع عربی و یا یک یا چند بیت فارسی و یک بیت عربی بگویند. ساختن این نوع شعر را به نام صنعت تلمیع در جزو صنایع بدیع نیز شمرده‌اند.

همایی می‌نویسد:

«ملمع گویی در شعر فارسی از نیمهٔ اول قرن چهارم هجری شروع شده و یکی از ملمع گویان بزرگ آن زمان ابوالحسن شهید بن حسن بلخی حکیم و شاعر معروف است که با رودکی معاصر بود و پیش از وی در حدود سال (۳۲۵ هـ. ق.) وفات یافت و بعد از وی نیز شعرای عربی دان ملمعات بسیار ساخته‌اند، چنان که عربی گویان فارسی‌دان خیلی جلوتر از آن به ساختن ملمع پرداخته بودند مانند اشعار زیر از شهید بلخی:

یَرمِقُنی یَخفِضُ الْبَصَرا   فَدَتْهُ نَفسی تَراهُ قَدْ سَفَرا[۹۴]

---

۹۳. اشعار فارسی که یک مصرع یا چند بیت آن عربی باشد. ر. ک. صناعات ادبی، ص ۵ و ۲.

۹۴. «مرا می بیند و چشم می پوشد، جانم فدای یار سفر کرده باد.»

دانَد کزوی به من همی چه رسد دیگر باره ز عشق بی خبرا
اَما یَریٰ جَفْنَتی مُعَصَرة وسایلا کَالْجُمانِ مُبْتَدِرا[۹۵]
چو سد یأجوج ماندی دل من که باشدی غمزگانش را سپرا
فَضَلَّ حِلْمی وَ خانَنی جَلَدی وَ مَنْ یُطیقُ الْقَضاءَ وَ الْقَدَرَ[۹۶]
و گر بدانستمی که دل بشود نکردمی به ره بلا گذرا

به هر حال مُلَمَع بالا که در ترجمان البلاغه نقل شده و مورد تصحیح استاد همایی واقع گردیده[۹۷]، هر چند هم با اصل آن متفاوت باشد، باز نمایندهٔ این است که این گونه شعر ــ که در قرون بعد مورد تقلید شاعران قرار گرفت و به دست سعدی و حافظ به اوج خود رسید ــ در دورانی که مورد گفتگوی ماست پایه گذاری شده است.

دیگر از گونه های شکل شعر تغزلی ترجیع بند و مسمط است که مانا پایه گذار ترجیع بند فرخی و پدید آورندهٔ مسمط به ویژه مسمط مسدّس، منوچهری است و در بخش گذشته توضیح کافی در این دو مورد داده شده است.

۳. گویشها و واژه‌ها:

سخن پیرامون واژه های مورد استعمال در شعر فارسی از جمله غزل و تغزل و همچنین گویشهایی که پیش از چیرگی اعراب بر ایران در زبان ایرانیان رواج داشته بسیار است زیرا گویشهای گوناگون ایرانی پیش از اسلام در نواحی مختلف این سرزمین معمول بود و تا قرن سوم هجری قمری نیز کم و بیش ادامه داشت، به این ترتیب که پس از صدر اسلام واژه های عربی به ندرت وارد زبان فارسی شد و تنها در موارد اصطلاحات دینی و دیوانی مورد استفاده قرار گرفت، و واژه‌هایی از شمار: صلوة، حج، صوم، ایمان، کفر، کافر، جهاد، مؤمن، قران، فرقان، منافق، فاسق، قبله، کعبه، سجود، رکوع، سجده، مسجد، اسلام، مسلم، لوح، قلم، عرش، بیت‌المال، فقیه، زکوة، خمس، شرع، شریعت، رسول، نبی، امام، امت و غیره در موارد معین و لازم‌استعمال می‌شد، اگرچه این واژه‌ها در آغاز به ندرت ممکن بود در شعر فارسی، آن‌هم در غزل وارد شود ولی در اوایل قرن چهارم هجری قمری مفرداتی از شمار: خطر، غز، نعمت، مجمر، عصر، باب، طعام، فخر، آدم،

---

۹۵. «آیا مژگان اشک آلود و چشم گهربار مرا نمی‌بیند؟»
۹۶. صبرم از دست رفت و طاقتم طاق شد، کیست که با قضا و قدر مقاومت تواند کرد؟»
۹۷. جلال‌الدین همایی، صناعات ادبی، ص ۲۰۵.

حوا، معجر، عهد، حرم، عرب، عجم، و غیره که با مخارج حروف فارسی ادا می‌شد در شعر بیش از نثر مورد استعمال داشت و حتی برخی واژه‌های عربی با حذف بعضی از اجزاء مورد استعمال قرار گرفت و بعضی دیگر در گویش ایرانی مفاهیم اصلی خود را از دست داد و به معانی دیگر مورد استفاده قرار گرفت، حتی پاره‌یی از افعال عربی به معنی وصفی یا اسمی معمول شد و برخی صیغه‌های جمع به صورت مفرد به شمار آمد و مانند: موالیان، عجایبه، اوانیها، ملوکان، معانیها، الحانها، منازلها، ابدالان، حوران، با نشانهٔ جمع فارسی به کار گرفته شد، با این وصف هر چه در شعر فارسی بیشتر بررسی کنیم پاکی اشعار از واژه‌های عربی در قرون نخستین آغاز شعر فارسی تا قرن پنجم هجری قمری بیشتر محسوس می‌شود و این حالت یکی از ویژگیهای آشکار اشعار نخستین پارسی از جمله غزل و تغزل است.

به طور کلی باید دانست که تا اواخر قرن چهارم هجری قمری شعر فارسی منحصر به گوینده‌گان خراسان و ماوراءالنهر بود که گویش دری، لهجهٔ محلی آنان به شمار می‌رفت ولی از آن پس رفته‌رفته در ناحیه قومس[۹۸]، رایج گشت چنانکه در این نواحی نیز به شاعرانی مانند: بندارازی[۹۹]، غضایری رازی و منوچهری دامغانی برمی‌خوریم که به‌ویژه نخستین آنان دارای اشعاری به زبان محلی و گویش ویژهٔ زادگاه خود بوده است؛ از آن پس رفته‌رفته دامنهٔ نفوذ گویش دری به آذربایجان کشید و با پدید آمدن شاعرانی مانند قطران تبریزی که تحت تأثیر این گویش اشعار شیوایی سرود، رفته‌رفته در قرون بعد آذربایجان نیز یکی از مراکز مهم ادبیات دری شد. به هر حال صرفنظر از اشعاری که در این دوران به گویشهای محلی سروده شده است به‌طور کلی واژه‌های مورد استفاده در اشعار غزلی یا تغزلهای فارسی به مناسبت ساده‌گی اندیشه در موضوعهای شعر فارسی در کمال روشنی است و اگر واژه‌هایی را که در آن روزگار متداول بوده و امروز متروک مانده است معیار داوری قرار ندهیم غزلیات آن زمان بدون هیچ گونه پیچیده‌گی و تعقید است.

بدیهی است باید توجه داشت که این ساده‌گی در شعرهای نخستن فارسی بیشتر به چشم می‌خورد و هر چه به قرون پنجم و ششم هجری قمری نزدیک شویم رفته‌رفته دشواری و پیچیده‌گی جای روانی و ساده‌گی را در اشعار می‌گیرد.

---

۹۸. میان بیهق و ری، یعنی سمنان و دامغان و شاهرود و بسطام امروزی.

۹۹. از مشاهیر شاعران قرن دوم هـ. ق.

از ویژگیهای واژه‌های مورد استفاده در شعرهای نخستین فارسی در دورانی که مورد گفتگوی ماست این است که همان‌طور که میان موضوعهای غزل و تغزل در این دوران نمی‌توان تفاوت آشکاری یافت، واژه‌های مورد استفاده در این دو گونه نیز تقریباً به‌طور یکسان مورد استفاده قرار گرفته‌اند، با این تفاوت که گهگاه واژه‌های مورد استفاده در تغزلهای فارسی مطنطنتر از واژه‌های غزلی برگزیده شده‌اند. باید دانست هر قدر از آغاز شعر فارسی به پایان قرن پنجم هجری قمری نزدیک می‌شویم، در اثر رواج اشعار، دگرگونی اندیشه‌ها و سیر تکاملی گونه‌های شعر از روی طبع واژه‌ها تازه‌تر و تکامل یافته‌تر می‌شوند، چنان که برخی از واژه‌های قدیمی به کلی متروک مانده و برخی دیگر به گونهٔ ویژه‌یی از شعر بیشتر اختصاص می‌یابند، تا آنجا که مثلا در اشعار نیمهٔ دوم قرن ششم هجری قمری که نقطهٔ عطفی در کار آغاز تکامل غزل عاشقانه به شمار می‌رود، اثری از شیوهٔ استعمال واژه‌های قدیمی دیده نمی‌شود و یا لااقل کاربرد واژه‌ها در گونه‌های ویژه‌یی از شعر رواج می‌گیرد. برای مثال مواردی که در زیر یادآوری می‌شود جای‌جای در غزلیات غنایی و ملحون دورهٔ مورد گفتگوی ما به چشم می‌خورد که برای نمونه شواهدی از آنها بررسی می‌شود:

استعمال «ک» تحبیب یا تعظیم همراه با واژه‌های دیگر، چنان که در اشعار زیر مشاهده می‌شود:

صلصل به پروین بر، با نغمهٔ کهن   بلبل به شاخ گل بر، با لحنک غریب
«رودکی»

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند   سپید روز به پاکی رخان تو ماند
به بوستان ملوکان هزار گشتم بیش   گل شگفته به رخسارکان تو ماند
دو چشم آهو دو نرگس شکفته به ناز   درست وراست بدان چشمکان تو ماند
«دقیقی»

شیز و شبه ندیدم و مشک سیاه وقیر   مانند روزگار من و زلفکان تو
«منطقی»

استعمال «همی» که بیشتر در قصاید و اشعار حماسی مورد استفاده قرار می‌گیرد:

به عشقت اندر عاصی همی نیارم شد   به دینم اندر طاغی همی شوم به مثل
«رابعه بنت کعب»

آری همه گله نکنم چون شدی ز دست؟   تا خود همی به زاری گویم کجا شدی
«مسعود سعد»

جمع بستن اسامی معنی با «الف و نون»:

شب دراز و غمان دراز و چنگ دراز   در این سه کار بگو تا مرا چه حال بود؟

«خسروانی»

استعمال واژهٔ «زی: به سوی» که بیشتر ویژهٔ کاربرد در تغزل و قصیده است در غزل:

خیال تو همه شب زی من آید ای عجبی   روان من همه شب خادم خیال بود

«خسروانی»

استعمال واژهٔ «کجا: که» در غزل که هم‌چنان در گذشته بیشتر در تغزل و قصیده متداول بوده است:

کهن کند به زمانی همان کجا نو بود   و باغ خرم گشت آن کجا بیابان بود

«رودکی»

مشدّد آوردن کلمات به مناسبت وزن شعر:

از دلاویزّی و تّری چون غزلهای شهید   و زغم انجامی و خوشی چون ترانهٔ بوطلب

«فرّخی»

باید دانست که علاوه بر مشخصاتی که گفته شد، در اشعار و غزلیات غنایی و ملحون و تغزلهای دوران مورد گفتگوی ما گهگاه برخی از شاعران مانند رودکی و فرخی به آوردن نام خود در ابیات شعر خویش (نه به گونهٔ تخلص) مبادرت کرده‌اند و دور نیست که توجه به همین موارد، اندیشهٔ آوردن تخلص در غزل را در قرون بعدی بنیان گذاشته باشد. از سوی دیگر به جز نشانیهای بالا، ترکیبات و تشبیهات طبیعی و منطبق با خارج، و عاری بودن اشعار غزلی از اصطلاحات علمی، به ویژه تا قرن پنجم هجری قمری و همچنین ورود برخی واژه‌های ترکی را به مناسبت ورود غلامان و کنیزکان ترک در دستگاه حکومت سامانیان و غزنویان در شعر فارسی رواج گرفت نباید از نظر دور داشت.

ب. اندیشه‌های متجلّی در غزل و تغزّل

اندیشه‌هایی که در اشعار هر زمان جلوه‌گر می‌شود نه تنها واژه‌ها و ترکیبات و تشبیهات را در زبان شعر پدید می‌آورد، بلکه آیینهٔ روشنی از زندگی و شیوهٔ تفکر و وضع زندگی اجتماعی مردم آن روزگار می‌تواند باشد و از همین روست که در هر زبانی ارزیابی اندیشه‌های متجلی در شعر در درجهٔ نخست اهمیت قرار دارد. دورانی که نخستین آثار و

سروده‌های غنایی و دل‌انگیز شعر فارسی دری در ادبیات این زبان نمودار شد با شکل گرفتن استقلال داخلی و زنده شدن غرور ملت ایران همراه بود. روشن است که در چنین هنگامی،اندیشه‌ها از رنج و ناامیدی دور و سرشار از شادی و امید و روح نشاط و سرخوشی بوده است و از این‌روست که غزلیات و سروده‌های غنایی ملحون دوران مورد گفتگوی ما، سراسر نمودار اندیشهٔ آزاد و امیدوار و خوشبینی و عشق‌ورزی و صفا و همراه با معانی ساده و عواطف عاشقانه است، آن‌چنانکه به ویژه در این گونه اشعار قرن چهارم مشکل می‌توان اثری از روح نومیدی و اندیشه‌های پیچیده و همراه با ابهام و دور از ذهن و ذوق یافت.

همانطور که گفته شد غزلیّات ملحون آغاز شعر فارسی همراه با مضامین عاشقانه‌یی بود که گهگاه در برخی ابیات به مناسبت با مضامین پند و اندرز به هم آمیخت و به همین دلیل تا قرن پنجم هجری قمری بیشتر این گونه غزلیات دارای وحدت موضوع نبود و مضامین عاشقانه نیز در ابیات یک غزل مانند غزلیّات قرن هفتم تجرد معنوی نداشت ولی از قرن پنجم به بعد رفته‌رفته ابیات این گونه غزلها از نظر موضوع یکدست‌تر شد و بیش از پیش در راه تجرد معنوی گام نهاد. مضامین تغزلهای فارسی را در این دوران بیشتر وصف مظاهر طبیعت، اشیاء، مجالس بزم وسرور، می، چیستانها و گاه نیز بیان وصف معشوق و عواطف عاشقانه تشکیل می‌داد، تا جایی که تغزلهای وصفی و خمریات این دوران را به جرأت می‌توان از شمار بهترین و ارزنده‌ترین اشعار غنایی و توصیفی جهان دانست.

در اینجا شایسته است به مناسبت اهمیّتی که عشق به عنوان نخستین مایهٔ حیات و انگیزندهٔ عواطف آدمی در ادبیات غنایی جهان دارد، به نمود اندیشه‌های عاشقانه در اشعار غزلی یا تغزلی این دوران اشاره شود. عشقی که در غزلیّات نخستین شعر فارسی یا دیگر ادبیات غنایی آن موج می‌زند و حتی در تغزلهای فارسی به طور آشکار چهره می‌نماید، در کمال سادگی و در مراحل طبیعی خود، یعنی عشق زمینی و مبتنی بر کشش و جاذبهٔ دوجنس زن و مرد به یکدیگر است. در اشعار این دوران نسیمی از عشق عرفانی و شور و شیفتگی و شیوایی به مبداء حیات و ذات یگانه، مشام جان عشاق زمینی را نوازش نمی‌دهد، زیرا این عشق در این دوران هنوز در حال نوپایی و در گوشه‌های دل عارفان، گرم سیر راه پختگی و تکامل بوده و اگر گهگاه نیز بارقه‌یی از آن در اشعار نادری که از عارفان شاعر بر جای مانده می‌درخشد، چندان دل‌انگیز نیست.

عشق این دوران، هدف طبیعی و واقعی[100]، دارد که در لباس مبالغهٔ شاعرانه، به ویژه در تغزلهایی که همراه با وصف معشوق است به گونه‌ای رومانتیک[101]، جلوه گر می شود، چنین عشقی همه جا در مرزهای وصال و هجران و بوس و کنار و وصف اعضا و اندام و جمال ظاهری معشوق محدود می‌شود و با حقیقت قابل لمس حیات و زند گی آدمی دمساز است. شاعر عاشق پیشهٔ این دوران به عزلت و ریاضت نمی‌نشیند، از خود نمی گریزد و در دریای مکاشفه غوطه نمی‌خورد، راه فنا را به امید بقای جاوید نمی سپارد، بلکه همه در اندیشه دمسازی و ادراک حضور جسمانی و فراهم ساختن لذت ونشاطی است که معشوقهٔ صاحب جمال در آن با پایکوبی و دست افشانی و غزلخوانی، صراحی بگرداند و شاعر را در عیش دنیایی که در آن زند گی می کند به نهایت مراد برساند با چنین دیدی، شاعر عاشق این دوران مانند شاعران غزلسرای قرون بعد، از معشوق گلایه و شکوه ندارد، به گناه تقصیر و ایام هجران او را به باد ناسزا و دشنام نمی گیرد، گویی آن‌چنان در عشق پیروز و بر مراد است که برای دل او «قحط پریشانی نیست». گواه راستین چنین عشقی، اهمیت یافتن غلامان و کنیزکان ترک و رواج غلام بارگی و مغازله‌ها و عشق‌ورزی با آنان در دوره غزنویان است که در اشعار آن زمان جلوه گر است. نگاهی به نوشته های سیاست نامه از خواجه نظام‌الملک وزیر با تدبیر سلجوقیان اهمیت شایان غلامان ترک را که از دوران سامانی رفته‌رفته در دربار سلاطین و امرای خراسان نیرو یافتند می‌نماید. از سوی دیگر کنیزکان زیباروی سند و هند هم در دستگاه امیران و رجال و ثروتمندان یا حرمسرای آنان وارد شدند و حتی بسیاری از آنان همراه با غلامان ترک به عنوان صله از طرف پادشاهان و امیران سامانی و غزنوی به شاعران بخشیده می‌شدند، به این ترتیب بی‌هیچ دو دلی تأثیر وجود اینان، به ویژه زیبایی کنیزکان ترک را که در مالکیت بی گفتگوی شاعران قرار داشتند در ادبیات شعر فارسی نمی‌توان انکار کرد زیرا به ویژه بیشتر اشعار غزلی و تغزلی این قرون سرشار از تأثیر کنیزکان ترک و نام و شیوهٔ عشقبازی با ایشان است. به اشعار زیر از شاعران این دوران در این زمینه توجه می کنیم:

خسرو بر تخت پیشگاه نشسته — شاه ملوک جهان امیر خراسان
ترک هزاران به پای پیش صف اندر — هر یک چون ماه بر دو هفته درخشان

«رود کی»

---

100. realiste
101. romantique

ای ترک دگر خیره غم روز نداری — کز کوه برون آمد آن عید حصاری
آن ماه ندانی که ترا دوش چه گفتست — گفتست که ای ماه چرا باده نیاری؟
مه گفت ونکو گفت من از تو نپسندم — کز تو سخن ماه نکو گوش نداری
برخیز و فراز آی و قدح پُر کن و پیش آر — ز آن باده که تابنده شود زو شب تاری

«فرخی»

به گهِ رفتن کان ترک من اندر زین شد — دل من زان زین آتشکدهٔ برزین شد

«بوشکور»

ترک من بر دل من کامروا گشت و رواست — از همه ترکان چون ترک من امروز کجاست؟

مکن ای ترک مکن، قدر چنین روز بدان — چو شد این روز، درین روز رسیدن نتوان

«فرخی»

از این گونه اشعار و شواهد در دیوان شاعران این هنگام به ویژه فرخی بسیار می‌توان یافت و نام ترک را در اشعار غزلی یا تغزلی بیش از هر نام دیگر می‌توان دید، تا جایی که بیشی کاربرد این واژه مایه شد (ترک) به معنی معشوق و شاهد استعمال شود و تغزّلهای بدیع و دل‌انگیز در وصف ترکان پدید آید.[۱۰۲]

نکتهٔ چشمگیر اینجاست که به سبب بیشی کنیزکان ترک در دستگاه شاعران بزرگ و وجود رابطهٔ میان مالک و مملوک میان آنان، مضامین عاشقانهٔ اشعار غنایی این دوران هیچ گاه به دلنوازی و پر سوزی و شورانگیزی مضامین عاشقانهٔ غزلیات شاعران قرون بعد که با معشوقان خود رابطهٔ خواجه و کنیز نداشتند نمی‌تواند باشد و همان‌طور که گفته شد شاعر از معشوقی که درحقیقت مملوک اوست نافرمانی و بی‌مهری نمی‌بیند تا خرمن احساسات و عواطفش شعله‌ور شود و نغمه‌هایش پر سوز و دلنشین و خاطرنواز گردد، وصال همیشه دمساز چنین شاعری است که معشوق هیچ گاه به حکم فرمان از وی روی بر نمی‌تابد و او را به آتش هجران نمی‌کشد تا غزلهایش رنگ درد و رنج و نومیدی به خود گیرد، ولی در دورانهای بعد که این رابطه از میان می‌رود، سوز و شورانگیزی غزلیات هر چه بیشتر چهره می‌نماید و غزل شکل کامل و مشخص خود را دریافت می‌کند.

در حقیقت پایان دوران اشعار غنایی و ملحون و تغزّلهای فارسی آغاز همین

---

۱۰۲. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، ص ۲۲۳.

شکل پذیری غزل به صورتی است که تا این روزگار به آن آشنایی داریم زیرا پس از قرن پنجم رفته‌رفته به مناسبت تغییر اوضاع اجتماعی و بر چیده شدن دستگاه شاعرپرور سامانیان و غزنویان و هجوم ترکان سلجوقی، به تدریج بازار شعر و شاعری از رونق گذشته افتاد و همگام با این کیفیت تغزلهای شیوای فارسی که همواره در مقدمهٔ قصاید مدحی می آمد رنگ دل‌انگیز خود را از دست داد، زیرا انگیزه‌یی آن‌چنان وجود نداشت تا شاعر به چشمداشت آن قصاید بلند و تغزلهای خاطرنواز خود را به پیشگاه سلطان هدیه کند، به همین دلیل شاعران بیشتر به عواطف و احساسات درون خود پرداختند و سخن از تأثرات عاشقانهٔ خویش گفتند، این عامل مهم به ویژه ورود عشق عرفانی در شعر فارسی و شکفتگی این مکتب ارزنده در نیمه‌های قرن پنجم هجری قمری که با ظهور سنایی جلوه نمود مایه شد تا اگر تغزل فارسی از رواج افتاد راهی را که غزل فارسی از آغاز در پیش گرفته بود به گونهٔ دیگری نیز پیگیری کند و سرانجام به مرزهای پر شکوه تکامل برسد و این دوران، یعنی پس از نیمه‌های دوم قرن پنجم و آغاز قرن ششم هجری قمری، همان زمانی است که غزلیّات آن در این گفتار زیر عنوان **اصطلاح سوم غزل** بررسی می‌شود.

شایستهٔ یاد آوری است که چون غزل فارسی ــ به مناسباتی که به موقع گفته خواهد شد ــ در دوراه متفاوت پیگیری شد و سرانجام دو نوع غزل عرفانی و عاشقانه در ادبیات قرون بعد به وجود آمد، هر یک به‌طور جداگانه و در دو بخش مستقل بررسی خواهد شد.

۱. نگاهی به جلوهٔ اندیشه‌های عرفانی در شعر فارسی
۲. تجلّی عرفان در شعر فارسی
۳. تأثیر تصوّف و عرفان در شکل غزل
٤. اندیشه‌های عرفانی در غزل
۵. عشق و مقامات عرفانی
٦. عرفان به شعر فارسی چه داده است؟

فصل پنجم

غزلهای عرفانی

۱. نگاهی به جلوهٔ اندیشه‌های عرفانی در شعر فارسی

با توجه به آنچه در بخش نخست پیرامون هنر شعر گفته شد، روشن است هنگامی که تأثرات درونی آدمی و عواطف انسانی و روحانی وی تا مرزهای تکامل و شکفتگی رسید، سرانجام واکنشهای آن به گونه‌یی می‌جوشد و این سرشاری و جوشش در دست آنان که به زیور یکی از گونه‌های هنری آراسته‌اند، دست مایهٔ هنر می‌شود و به آثارشان رنگ و رونقی دیگر می‌بخشد. دگرگونی اندیشه‌های عرفانی در جامعهٔ ایران پس از اسلام، و باروری و شکفتگی آن سبب شد تا به ویژه غزل این سرزمین از تجلیات پر شکوه عرفان، جلوه‌یی دلپذیر و شورانگیز یابد و شعر پارسی از این رهگذر به برترین مقام استغنای لفظی و معنوی برسد.

در این گفتار آهنگ آن نیست که گذشتهٔ گسترده‌یی از چگونگی عرفان، یا بهتر بگوییم عشق عرفانی و فلسفهٔ آن از دیر زمان نموده شود، بلکه تحولی که این کیفیت با تجلی خود در شعر پارسی پدید آورد و در نتیجه مسیر آن را به گونهٔ چشمگیری تغییر داد مورد بررسی است. تاریخ جلوهٔ اندیشه‌های صوفیانه و عرفانی را در شعر، باید از همان آغاز شعر فارسی پژوهش کرد، زیرا بسیار طبیعی به نظر می‌رسد که وقتی شعر به وجود آمد ناگزیر نمودار اندیشه‌ها و شیوهٔ تفکر مردم دوران خود خواهد بود و طبعاً تأثیر آغازین تصوّف اسلامی نیز در آن آشکار خواهد شد. بنابراین پیش از آن که به بیان جلوه‌های نخستین عرفان در شعر فارسی بپردازیم، به پژوهشی پیرامون زمان سرودن شعر میان صوفیان و سرانجام بیان اندیشه‌های آسمانی عرفانی به زبان شعر نیاز هست.

بر اساس روایات موجود، پیشاهنگ صوفیان در کار سرودن شعر عبدالله‌بن‌مبارک[1] است که در کتاب الورقه[2] نوزده بیت که در زمینهٔ زهد سروده شده به

---

۱. از مُحدِّثان و تابعان نامدار، (د. گ. ۱۸۹ هـ.ق). ر. ک. تذکرةُ الاولیاء.

۲. از محمّدبن داود جرّاح، (د. گ. ۳۷۹ هـ.ق).

وی نسبت داده شده است ولی چون این اشعار بیشتر به زهدیات ابوالعتاهیه[۳] شبیه است، از این رو نمی‌توان وی را نخستین شاعر صوفی دانست. در کتاب اللّمع [٤] نام بیست نفر از صوفیه آمده و روی هم ۱۹۷ بیت شعر از آنان آورده شده است. در حلیة‌الاولیاء[5] مجموعاً ۳۳۰ بیت شعر به بیست و پنج نفر از صوفیه که در نیمه‌های قرن سوم تا اواخر قرن چهارم هجری قمری می‌زیسته‌اند نسبت داده شده است و از این میان می‌توان ذوالنّون مصری[٦]، سری سقطی[۷]، یحیی بن معاذرازی[۸] را نام برد که هر سه تن در نیمهٔ اول قرن سوم هجری قمری زند گی می کرده‌اند و به این ترتیب می‌توان آغاز شعر صوفیانه را در نیمهٔ اول قرن سوم هجری قمری دانست و این همان روزگاری است که عرفان از زهد جدا و سماع میان صوفیان متداول شده و تقریباً رنگ راستین خود را یافته است و ابوالحسین نوری[۹] و سمنون محب[۱۰] برای نخستین بار اصطلاحات عرفانی و صوفیانه از شمار صحو، سکر، ذکر، نسیان را در شعر خویش وارد کرده‌اند و پس از ایشان تا زمان محی‌الدّین بن عربی[۱۱] لطفی در اشعار صوفیانه عربی دیده نمی‌شود.

اما در مورد پیدایی شعر عرفانی در ادب فارسی باید گفت از همان آغاز پیدایی شعر دری، حتی شاید پیش از آن که نغمات موزون فارسی می‌رفت تا شکفته شود و به دست طبع گهر آفرین رود کی در نیمه‌های آخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم هجری قمری نخستین گامها را در راه تکوین و تکامل بردارد، مضامین عرفانی بر پایه‌های عشق به ذات پرود گار و مفهوم گستردهٔ آن به رشتهٔ نظم کشیده می‌شد و پایه‌های شعر عرفانی را که جلوه گاه اندیشهٔ بی کران و جهان بینی ژرف صوفیان و عارفان بنام بود بنیان می‌نهاد. چنین به نظر می‌رسد که صوفیان و رهروان جهان عرفان در آغاز اندیشه‌های تابناک خویش را در جملات فارسی چند پاره (مقطع) که برخی از آنها نیز وزن هجایی

---

۳. شاعر عرب، (د. گ. ۲۱۱ یا ۲۱۳ هـ.ق.).

٤. از ابونصر سرّاج، (د. گ. ۳۷۳ تا ۳۷۷ هـ. ق.).

۵. از حافظ ابونعیم اصفهانی (۳۳٦ تا ۳۳٤ - ٤۳۰ هـ. ق.).

٦. (د. گ. ۲٤۵ هـ. ق.).

۷. (د. گ. ۲۵۷ هـ. ق.).

۸. (د. گ. ۲۵۸ هـ. ق.).

۹. (د. گ. ۲۵۸ هـ. ق.).

۱۰. (د. گ. پیش از ۲۵۸ هـ. ق.).

۱۱. از بزرگان متصوّفه اسلام (۵٦۰ تا ٦۳۸ هـ. ق.).

داشته است بیان می کرده‌اند، تا آن جا که در پاره‌یی از آنها نیز می‌توان وزن عروضی را جستجو کرد. با آن که می گویند بایزید بسطامی[۱۲] که در نیمه‌های اول قرن سوم زندگی می کرد، امّی بوده‌است، در رسالة النورْ مِنَ کَلَماتِ ابی طَیْفُور دو روایت از جنید بغدادی[۱۳] نقل شده که یکی از جملاتی که از بایزید برای وی نقل کرده‌اند، او به عربی چنین ترجمه کرده است:

حُبّـُهُ حُبّـی وَحُبّـی حُبُّـهُ وَدُّهُ وُدّی وَ وُدّی وُدّهُ
عِشْقُه عِشْقی وَعِشْقی عِشْقُهُ

چنانکه ملاحظه می‌شود این جملات موزون و به وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات است و دور نمی‌نماید که شاید آنچه بایزید به زبان فارسی گفته مقطع و دارای وزن و سجع بوده باشد. جملهٔ دیگری به او منسوب است که گفت: «**آمد آمد آمد به سرا**» و جملهٔ دیگر موزونی به وزن فاعلاتن فع از شخصی به نام ابو موسی از پیروان بایزید نقل شده است که گفت: «**آن دل دلین، نه دل گلین**». توجه به روایات بالا و همچنین اینکه در مجالس صوفیان ایرانی گروه انبوهی حاضر می‌شدند و به سماع می‌پرداختند و به شعرخوانی دست می‌زدند نشان می‌دهد که لااقل شعر صوفیانه نباید دیرتر از انواع اشعار دیگر پدید آمده باشد و به این ترتیب باید تاریخ آغاز پیدایی این گونه شعر را در زبان فارسی و به وزن رباعی در نیمه‌های قرن سوم هجری قمری دانست. اشعاری در کتاب اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابو سعید ابی‌الخیر[۱۴] (۳۵۷ تا ۴۴۰ هـ. ق.) آمده که یا در حضور او خوانده شده و یا منسوب به او است.

تعداد این اشعار به صد بیت می‌رسد که شصت و یک بیت آن به وزن رباعی و بیشتر اشعار صوفیانه و سی و یک بیت آن در وزنهای گوناگون و غیرصوفیانه است.

اگر به قول محمد بن منوّر نویسندهٔ اسرار التوحید بسنده کنیم، نخستین آن رباعی که ابوسعید در کودکی از قوّالی در مجلس سماع شنیده به این مضمون است.

این عشق، بلی عطای درویشان است   خود را کشتن، ولایت ایشان است
دینا رو درم نه زینت مردان است   جان کرد نثار، کار آن مردان است

با توجه به تاریخ تولد و سالهای کودکی ابوسعید شگفت نیست اگر این شعر، میان

---

۱۲. (د. گ. ۲۶۱ هـ. ق.).

۱۳. (د. گ. ۲۹۷ یا ۲۹۹ هـ. ق.).

۱۴. اسرار التّوحید، محمّد بن منور، به تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران، امیر کبیر، ۱۳۳۲.

وی نسبت داده شده است ولی چون این اشعار بیشتر به زهدیات ابوالعتاهیه[۳] شبیه است، از این رو نمی‌توان وی را نخستین شاعر صوفی دانست. در کتاب اللّمع[٤] نام بیست نفر از صوفیه آمده و روی هم ۱۹۷ بیت شعر از آنان آورده شده است. در حلیة‌الاولیاء[5] مجموعاً ۳۳۰ بیت شعر به بیست و پنج نفر از صوفیه که در نیمه‌های قرن سوم تا اواخر قرن چهارم هجری قمری می‌زیسته‌اند نسبت داده شده است و از این میان می‌توان ذوالنّون مصری[٦]، سری سقطی[۷]، یحیی‌بن معاذرازی[۸] را نام برد که هر سه تن در نیمهٔ اول قرن سوم هجری قمری زند گی می کرده‌اند و به این ترتیب می‌توان آغاز شعر صوفیانه را در نیمهٔ اول قرن سوم هجری قمری دانست و این همان روزگاری است که عرفان از زهد جدا و سماع میان صوفیان متداول شده و تقریباً رنگ راستین خود را یافته است و ابوالحسین نوری[۹] و سمنون محب[۱۰] برای نخستین بار اصطلاحات عرفانی و صوفیانه از شمار صحو، سکر، ذکر، نسیان را در شعر خویش وارد کرده‌اند و پس از ایشان تا زمان محی‌الدّین بن عربی[11] لطفی در اشعار صوفیانه عربی دیده نمی‌شود.

اما در مورد پیدایی شعر عرفانی در ادب فارسی باید گفت از همان آغاز پیدایی شعر دری، حتی شاید پیش از آن که نغمات موزون فارسی می‌رفت تا شکفته شود و به دست طبع گهر آفرین رودکی در نیمه‌های آخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم هجری قمری نخستین گامها را در راه تکوین و تکامل بردارد، مضامین عرفانی بر پایه‌های عشق به ذات پرودگار و مفهوم گستردهٔ آن به رشتهٔ نظم کشیده می‌شد و پایه‌های شعر عرفانی را که جلوه گاه اندیشهٔ بی کران و جهان بینی ژرف صوفیان و عارفان بنام بود بنیان می‌نهاد. چنین به نظر می‌رسد که صوفیان و رهروان جهان عرفان در آغاز اندیشه‌های تابناک خویش را در جملات فارسی چند پاره (مقطع) که برخی از آنها نیز وزن هجایی

---

۳. شاعر عرب، (د. گ. ۲۱۱ یا ۲۱۳ هـ. ق.).
٤. از ابونصر سرّاج، (د. گ. ۳۷۳ تا ۳۷۷ هـ. ق.).
5. از حافظ ابونعیم اصفهانی (۳۳٦ تا ۳۳٤ - ٤۳۰ هـ. ق.).
٦. (د. گ. ۲٤۵ هـ. ق.).
۷. (د. گ. ۲۵۷ هـ. ق.).
۸. (د. گ. ۲۵۸ هـ. ق.).
۹. (د. گ. ۲۵۸ هـ. ق.).
۱۰. (د. گ. پیش از ۲۵۸ هـ. ق.).
۱۱. از بزرگان متصوّفه اسلام (۵٦۰ تا ٦۳۸ هـ. ق.).

داشته است بیان می کرده‌اند، تا آن جا که در پاره‌یی از آنها نیز می‌توان وزن عروضی را جستجو کرد. با آن که می گویند بایزید بسطامی[۱۲] که در نیمه‌های اول قرن سوم زندگی می کرد، امّی بوده‌است، در رسالةُ النورْ مِنَ کَلماتِ ابی طَیْفُور دو روایت از جنید بغدادی[۱۳] نقل شده که یکی از جملاتی که از بایزید برای وی نقل کرده‌اند، او به عربی چنین ترجمه کرده است:

حُبّهُ حُبّی وَحُبّی حُبُّهُ وَدّهُ وُدّی وَ وُدّی وُدّهُ
عِشْقُهُ عِشْقی وَعِشْقی عِشْقُهُ

چنانکه ملاحظه می‌شود این جملات موزون و به وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات است و دور نمی‌نماید که شاید آنچه بایزید به زبان فارسی گفته مقطع و دارای وزن و سجع بوده باشد. جملهٔ دیگری به او منسوب است که گفت: «**آمد آمد آمد به سرا**» و جملهٔ دیگر موزونی به وزن فاعلاتن فع از شخصی به نام ابو موسی از پیروان بایزید نقل شده است که گفت: «**آن دل دلین، نه دل گلین**». توجه به روایات بالا و همچنین اینکه در مجالس صوفیان ایرانی گروه انبوهی حاضر می‌شدند و به سماع می‌پرداختند و به شعرخوانی دست می‌زدند نشان می‌دهد که لااقل شعر صوفیانه نباید دیرتر از انواع اشعار دیگر پدید آمده باشد و به این ترتیب باید تاریخ آغاز پیدایی این گونه شعر را در زبان فارسی و به وزن رباعی در نیمه‌های قرن سوم هجری قمری دانست. اشعاری در کتاب اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابو سعید ابی‌الخیر[۱۴] (۳۵۷ تا ۴۴۰ هـ. ق.) آمده که یا در حضور او خوانده شده و یا منسوب به او است.

تعداد این اشعار به صد بیت می‌رسد که شصت و یک بیت آن به وزن رباعی و بیشتر اشعار صوفیانه و سی و یک بیت آن در وزنهای گوناگون و غیرصوفیانه است.

اگر به قول محمد بن مَنور نویسندهٔ اسرار التوحید بسنده کنیم، نخستین آن رباعی که ابوسعید در کودکی از قوّالی در مجلس سماع شنیده به این مضمون است.

این عشق، بلی عطای درویشان است   خود را کشتن، ولایت ایشان است
دینا رو درم نه زینت مردان است   جان کرد نثار، کار آن مردان است

با توجه به تاریخ تولد و سالهای کودکی ابو سعید شگفت نیست اگر این شعر، میان

---

۱۲. (د. گ. ۲۶۱ هـ. ق.).

۱۳. (د. گ. ۲۹۷ یا ۲۹۹ هـ. ق.).

۱۴. اسرار التّوحید، محمّد بن منور، به تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران، امیر کبیر، ۱۳۳۲.

سالهای ۳٦۰ و ۳۷۰ هجری قمری ساخته شده باشد، چنانکه در اشعار ذوالنون مصری نیز دو قطعه با قافیهٔ نادرست وجود دارد. در اسرارالتوحید پیر ابوسعید شخصی از اکابر صوفیه به نام ابوالقاسم بشر بن یاسین[۱۵] یاد شده و اشعار زیر را به وی نسبت داده و یا گفته‌اند که به وسیلهٔ وی خوانده شده است.

بی تو جانا قرار نتوانم کرد[۱٦] احسان ترا شمار نتوانم کرد
گر بر تن من زبان شود هر مویی یک شکر تو از هزار نتوانم کرد

با توجه به زمان درگذشت وی در (۳۸۰ هـ. ق.) باید گفت این گونه شعر در نیمه های قرن چهارم هجری قمری و نزدیک به صد سال پس از اشعار صوفیانه به زبان عربی، در زبان فارسی وجود داشته است. در کتاب تمهیدات از عین‌القضاة همدانی[۱۷] رباعی زیر به شخصی به نام یوسف عامری نسبت داده شده است.

در کوی خرابات، چه درویش و چه شاه در راه یگانگی، چه طاعت چه گناه
بر کنگرهٔ عرش، چه خورشید، چه ماه رخسار قلندری، چه روشن چه سیاه

چنین شخصی مشهور و معروف نیست و احتمال می‌رود منظور ابوالحسن محمد بن یوسف عامری باشد که در صورت درستی این تصور، این رباعی را نیز در شمار رباعیات نخستین صوفیانه باید دانست ولی آنچه در آن جای هیچ دو دلی باقی نیست این است که در صفحهٔ ۱۵۲ کتاب تمهیدات شعر زیر به وزن و شیوهٔ رباعی به ابوعلی دقاق[۱۸] نسبت داده شده است.

شهر و وطن جان، ز جهان بیرون است وز هر چه مثل زنی از آن بیرون است
این راز نهفته از نهان بیرون است یعنی که خدا از دو جهان بیرون است
جانها زحق‌است وحق زجان بیرون است آن با نقطاست و نقطه‌زان بیرون است

و به این ترتیب با توجه به هفتاد و هفت سال زمان زندگی وی، زمان سرودن شعر بالا را می‌توان اوایل نیمهٔ دوم قرن چهارم هجری قمری تصور کرد. در نفحات‌الانس[۱۹] و ریاض‌العارفین[۲۰] از یک شاعر صوفی دیگر به نام ابوذر بوزجان[۲۱] نام برده و شعری به

---

۱۵. (د. گ. ۳۸۰ هـ. ق).

۱٦. بی‌تو نفسی قرار نتوانم کرد. ر. ک. اسرار التوحید، ص ۱۹.

۱۷. از بزرگان عرفا، مقتول در ۵۲۵ هـ. ق. به تهمت الحاد.

۱۸. (د. گ. ٤۰۵ هـ. ق).

۱۹. از عبدالرحمن جامی.

۲۰. از رضا قلی‌خان هدایت.

۲۱. (د. گ. ۳۸۳ هـ. ق).

این مضمون از وی نقل شده است:

تـــو بـــه روز ازل مـــرا دیـــدی　　دیـدی آن گـه بـه عـیـب بـگـزیـدی
تو بـه عـلم آن و مـن بـه عـیـب هـمـان　　رد نـکـن آنـچـه را پـسـنـدیـدی

به این ترتیب چنانکه مشاهده می‌شود، شعر صوفیانه نیز از همان زمان که شعر فارسی به طور کلی با وزن ترانه و رباعی سروده شده و راه تکامل پیموده است، به احتمال قوی، همچنان با ترانه و رباعی آغاز شده و نمونه‌هایی از آن که از گذشته‌های دور است نیز از همین گونه است. در کتاب سوانح از امام احمد غزالی که در زمینهٔ عشق پرداخته شده، مقداری رباعیات صوفیانه آمده است که در کتاب تمهیدات از عین القضاة و کشف الاسرار میبدی گونه‌های بسیار از این شمار دیده می‌شود.

از جملهٔ اشعار صوفیانه، اشعاری است که به زبانهای محلی سروده شده و نمونه‌های آن در کتاب فِردوسَ المرشدیّه فی أسرار الصّمدیّه[۲۲] که در شرح حال و کلمات ابواسحاق ابراهیم بن‌شهریار[۲۳] پرداخته شده، آمده است. این اشعار به لهجهٔ کازرونی سروده شده و به وسیلهٔ خود ابو اسحاق ابراهیم بر سر منبر خوانده شده است. ترانه‌های منسوب به باباطاهر با آن که در درستی انتساب تمامی آنها به وی جای دو دلی است نیز از همین گونه اشعار محلی است که به زبان لری سروده شده است و به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که اشعار صوفیانه به لهجه‌های محلی نیز از قدیمترین اشعار صوفیانه به شمار می‌رود.

۲. تجلّی عرفان در شعر فارسی

با آنچه گذشت روشن می‌شود که همزمان با هنگامی که سرودن سخن موزون در همه زمینه‌ها در زبان فارسیّ آغاز شده مضامین عارفانه که حاصل اندیشهٔ بزرگ مردان و پیشتازان این گروه بوده است نیز در ترانه‌های محلی و رباعیات جلوه نموده است. چنان که گذشت مضامین شعر فارسی را ــ از آغاز پیدایی تا نیمه‌های قرن پنجم به ویژه تا ظهور سنایی ــ وصف و مدح و اشعار عاشقانه تشکیل می‌داد و در این مورد نیز حدود آن از عشقهای مجازی تجاوز نمی کرد، تنها سرُوده‌های گروه ویژه‌یی از متصوفان و عارفان آن زمان بود که تجلی گاه عشق و جذبهٔ معنوی ذات یگانهٔ خداوند به شمار

---

۲۲. از ابوبکر محمّدبن عبدالکریم.

۲۳. (د. گ. ۴۲۶ هـ. ق.) از صوفیان مشهور قرن چهارم هـ. ق.

می‌رفت ولی با گسترش روزافزون مبانی تصوف، به ویژه در قرن پنجم و ششم هجری قمری چنان که خواهیم دید رفته‌رفته تأثیر ژرف و گستردهٔ این روش در شعر فارسی بیشی گرفت.

باید دانست که از سوی دیگر تا نیمه‌های قرن پنجم و ظهور سنایی مدتها می‌گذشت که مردم در زندگی یکنواختی به سر می‌بردند و دگرگونی ویژه‌یی که بتواند مسیر روحی و اجتماعی آنان را تغییر دهد و مسایل شکفته‌یی را برای آنان پدید آورد در زندگی آنان پدید نیامده بود تا خواه ناخواه در شعری که آئینهٔ زمان و اجتماع هر ملتی است جلوه‌گر شود و به همین مناسبت مضامین شعر فارسی پس از یک قرن و نیم به کهنگی گراییده بود ولی رفته‌رفته نفوذ تربیت اسلامی در شاعران، رواج و افزونی مدارس و علوم اسلامی، آگاهی از روایت و حدیث و تاریخ و فلسفه و حکمت اسلامی، شیوهٔ اندیشهٔ شاعران را دگرگون کرد و به ویژه آثار بزرگانی مانند خواجه عبدالله انصاری[۲۴] و ابوالقاسم قشیری[۲۵] تصوف دوره‌های گذشته را که تا آن زمان گونهٔ علمی نیافته بود، به سوی تصوف فنی و علمی هدایت کرد و نیروی روش تصوّف و عرفان روز به روز استوارتر و گسترده‌تر از پیش فزونی یافت. گسترش تدریجی عرفان هم زمان با دورانی بود که شاعران آن روزگار بیشتر در خدمت سلاطین بودند و برای حفظ موقعیت خود و به دست آوردن جاه و مقام ارجمندتر، به ستایش و مدح فرمانروایان و گزافه گویی در نمایش بهتر صفات آنان می‌پرداختند، حال آن که دین مبین اسلام هر گونه مدح و ستایش را جز در مواردی که پند آموز و عبرت‌انگیز باشد شایسته نمی‌شمرد، ولی رواج روش تصوف و اندیشه‌های برتر آن که بر پایه‌های عشق معنوی و پیوستن به ذات یگانهٔ خداوند و معبود ازلی استوار بود، و پرهیز از بستگیهای دنیایی و تربیت نفس و بی‌نیازی کامل را از شرایط نخستین عرفان قرار داده بود، به یاری منع و کراهتی که نسبت به مدح و ستایش بی‌مورد در اسلام وجود داشت، قدر این شیوهٔ ناپسند و پرداختن به وصف و مدح و تغزلات عاشقانهٔ آن روزگار را شکست و توجه شاعران و علاقه‌مندان به شعر را از این گونه مسایل به بیان مضامین عرفانی و عشق معنوی و سیر و سلوک و استغنا و رضا و فنا و بقا و وصل و مانند آن کشانید و به این ترتیب در اواخر قرن پنجم، نفوذ اندیشه‌های عرفانی و توجه مردم آن روزگار به تصوف و عرفان تا بدانجا رسید که قدرت شاعران را

---

۲۴. (د. گ. ۳۸۱ هـ.ق.).

۲۵. (۴٦۵-۳۷٦ هـ.ق.).

نیز زیر تأثیر گرفت، چنان که شاعر به دربار می‌رفت و سلطان به خانقاه می گرایید.

رواج تصوف و عرفان در قرن پنجم و ششم به جایی رسید که تقریباً در هر شهری رباطها و خانقاهها و ساختمانهایی بنام «دوویره»[۲۶] وجود داشت که صوفیان و عارفان بزرگ در آنها مجلس می کردند و همه جا انبوه چشمگیری از مردم در این گونه مجالس حاضر می‌شدند، و گاه اجتماع در این مجالس به جایی می‌رسید که سطوح بامهای این جایگاهها از انبوه مردم پوشیده می‌شد. این گسترش روزافزون تصوف و عرفان به ویژه لطافت و ذوق و شور و حالی که در این شیوه وجود داشت مایه می‌شد که حتی آنان که در این راه گام بر نمی‌داشتند نیز با خواندن اشعار عرفانی که بیانگر اندیشه‌های بلند و استوار و پر شور و حال عارفان بود در مجالس خود شور و حالی بر انگیزند.

با ترتیبی که گفته شد رفته‌رفته شیوهٔ تصوف و جلوه‌های آن در شعر فارسی تأثیر گذاشت و چنان که خواهیم دید با ظهور سنایی در کنار سیر تکاملی غزل راه دیگری برای این گونه شعر گشود که غایت اوج آن شورانگیزترین آثار را به ادبیات غنایی ایران و جهان بخشید و اینک برای بررسی راه این گونه شعر به پژوهش آثار گویندگان ارزنده‌ای که در شکفتگی غزل عرفانی مؤثر بوده‌اند می‌پردازیم.

الف. سنایی

با آنکه در میان اشعار ارزندهٔ سنایی بر اثر شیوهٔ گذشته هزل و هجو شاعران دیگر به ویژه مدح و ستایش بهرامشاه به چشم می آید، باز می‌توان وی را نخستین شاعری دانست که بیش از هر شاعر دیگر تا آن زمان زیر تأثیر اندیشه‌های راستین عرفانی قرار گرفت و آن را به گونهٔ آشکاری وارد شعر فارسی کرد و جای آن دارد در بارهٔ شیوهٔ وی، که راه غزل را در مسیر دیگری نیز گشود بیشتر بررسی شود، زیرا تردید نیست که اگر تا آن‌زمان سروده‌های پراکنده‌یی در مورد عرفان بر جای مانده بود، از عارفانی بود که با شعر

---

۲۶. این واژه احتمالا تا نیمه‌های اول قرن پنجم هجری، به جای «خانقاه» به محل گردهمایی صوفیان گفته می‌شده‌است و «هجویری، د. گ. ٤٦٥» در کشف‌المحجوب، ص ٥٥ ولبن‌طاهر مقدسی (د. گ. ٥٠٧) در صفوة‌التصوف، ص ٢٦ به همین معنی از آن نام برده‌اند. در تلخیص اول و دوم «سیاق» عبد الغافر دُوَیره بیهقی معادل خانقاه بیهقی آمده و همان جایی را که وی (دُوَیره سُلَمی) می‌خواند (سمعانی، ٦١٦ - ٥٦٢) رباط سُلَمی خوانده است. بنابراین سه واژه دویره و رباط و خانقاه به یک معنی استعمال می‌شده است. شفیعی کدکنی شرح بسنده‌یی در مورد پیوند معنوی واژه دُوَیره با خانقاه و خانگاه و جایگاه نیز نوشته است (د. گ. اسرار التوحید، بخش اول، مقدمه، ص ١٣٠).

تفننی داشتند ولی هنوز عرفان کاملا و به گونهٔ آشکار و چشمگیر وارد شعر فارس به ویژه غزل نشده بود.

سنایی نیز مانند شاعران دیگر دوران خود و در آغاز جوانی سخنوری مدیحه‌سرا بوده است و در دیوان او مدح پادشاهان و وزیران و قضات غزنه همراه با در خواست صله و جایزه و همچنین غزلهای سادهٔ عاشقانه دیده می‌شود، و طبعاً این گونه اشعار سنایی دارای ویژگیهای کامل دیگر شاعران آن دوران است. قصایدش همراه با تغزلهای زیبای عاشقانه و غزلهایش بدون پیچیدگی و دارای مضامینی است که در بیشتر غزلهای آن روزگار دیده می‌شود. این چند بیت از تغزل قصیدهٔ مدحیه‌یی است که در بزرگداشت سید عمید سید الشعراء ابوطالب محمد بن ناصر العلوی سروده است:

بتی که گر فکند یک نظر بر آتش و آب — شود ز لطف جمالش مصور آتش و آب
کرشمه‌یی گر از او بیند آب و آتش هیچ — شود ز چشمش بی شک معبهر آتش و آب
ز سیم و شکر روی و لب آن کند با من — نکرد هرگز، بر سیم و شکر، آتش و آب
لب و دو عارض با آب و نارش آخر برد — ز طبع و روی من آن ماه دلبر آتش و آب
ز آه من نشکفت وز چهرش ار گیرد — سپهر بر شده و چشم اختر آتش و آب
میار طعنه اگر عارض و لبش جویم — از آنکه جست کلیم و سکندر آتش و آب
ز خطرت دل و چشم وی اندرین دل و چشم — بسان ابر بهاریست مضمر آتش و آب
به شب بخفته خوش و من ز هجر او کرده — ز دیده و دل، بالین و بستر آتش و آب
ز درد فرقت آن ابر حسن و شمع سرای — چو ابر و شمعم در چشم و بر سر آتش و آب
بدل گرفت به وقتی نگار من که همی — کنند لاله و باده بدل بر آتش و آب
ببین تو اینک، بر لاله قطرهٔ باران — اگر ندیدی بر هم مقطر آتش و آب...؟[۲۷]

و یا این تغزل را که در آغاز مدح بهرامشاه سروده است:

دیده نبیند همی، نقش نهان ترا — بوسه نیابد همی شکل دهان ترا
حسن بدان تا کند، جلوه گهت بر همه — پیرهن هست و نیست ساخت نهان ترا
در همهٔ بِنیَتَت[۲۸] از تری و تازگی — نیست نهانخانه‌یی، ثروت جان ترا
زان لب تو هر دمی، گردد باریک‌تر — کز شکر و آب کرد، روح لبان ترا
هیچ اگر بینمی، شکل دهانت به چشم — جان نهمی بر میان، بهر میان ترا

---

۲۷. دیوان سنایی، ص ۶۲.
۲۸. آفرینشت

بوسه‌زنان خلد و حور، پای رکیب ترا　　سجده کنان عقل و روح، دست و عنان ترا...[۲۹]

در این گونه اشعار سنایی که در همان مسیر تغزّلهای قرن پنجم هجری است، شیوهٔ کار مسعود سعد و فرخی که در آغاز کار بسیار مورد توجه سنایی بوده به خوبی هویداست با این تفاوت که در تغزلهای وی بیشتر راز و نیاز عاشقانه و وصف معشوق به چشم می خورد تا اوصاف طبیعت، ولی برخی تغزّلهای دیگر وی از این کیفیّت بی‌بهره نیست مانند تغزّلی که در آغاز مدح خواجه حکیم ابوالحسن علی‌بن محمّد طبیب سروده است:

تا باز فلک طبع هوا را چو هوا کرد　　بلبل به‌سر گلبن و بر شاخ ندا کرد
بی برگ نوایی نزد از طبع به یک شاخ　　چون برگ پدید آمد، پس رای نوا کرد
شاخی که ز سردی و ز خشکی شده بُد پیر　　از گرمی و تریّش صبا همچو صبا کرد
از هیچ پدر هیچ صبی[۳۰] آن نبدیدست　　کامسال بهر شاخ یک آسیب صبا کرد
آن نقره که در مدت ششماه نهاد ابر　　یک تابش خورشید زر افزای هبا کرد
از رنگ رزان جامه ستد دشت و بپوشید　　و آن پیرهن گازری از خویش جدا کرد
تا داد لباس دگرش جوهر خورشید　　او مر عوضش را ستد آن جامه عطا کرد
شد ناطقه بر نطق طرب گوی چو در باغ　　از نامیه هر شاخ و گیارای نما کرد.

در میان تغزّلهای سنایی کیفیت دیگری که زائیدهٔ دانشهای گستردهٔ وی مانند فقه و تفسیر و حدیث و همچنین حکمت و کلام و فلسفه و هیئت و نجوم و اختیارات و طب است و به برخی از اشعار دیگر او نیز تا اندازه‌یی پیچیدگی می‌بخشد دیده می‌شود، ویژه آنکه در برخی از اوصاف طبیعت به مناسبت دید خاص خود سرانجام به توحید و مبداء آفرینش زیباییهای طبیعی و ستایش او می‌رسد، ولی در بخشی از غزلیّات خود همچنان روح ساده و عاشقانهٔ قرون چهارم و پنجم را نگاه می‌دارد و غزلهای آبدار فرخی را به یاد می آورد:

زان چشم پر از خمار سرمست　　پر خون دارم دو دیده پیوست
اندر عجبم که چشم آن ماه　　ناخورده شراب چون شود مست
یا بر دل خسته چون زند تیر　　بی دست و کمان و قبضه و شست
بس کس که ز عشق و غمزهٔ او　　زنّار چهار کرد و بر بست
برد او دل عاشقان آفاق　　پیچید بر آن دو زلف چون شست

---

۲۹. دیوان سنایی، ص ۲٤.

۳۰. صبی. پسر.

چون دانست او که فتنه برخاست — متواری شد به خانه بنشست
یک شهر از او غریو دارند — زان نیست شگفت جای آن هست
دارند به پای دل از او بند — دارند به فرق سر از او دست
تا عزم جفا درست کرد او
دست همه عاشقانش بشکست

دلم بربود شیرینی نگاری سرو سیمینی — شگرفی، چابکی، چستی، وفاداری به آئینی
جهانسوزی، دل‌افروزی، که دارد از پی فتنه
ز شکّر بر قمر میمی، ز سنبل بر سمن سینی
به نزد زلف چون مشکش، نباشد مشک را قدری
به پیش روی چون ماهش، ندارد ماه تمکینی
غم و اندوه جان من، جمال و زیب روی او
زمن برخاست فرهادی، از او برخاست شیرینی
نهد هر لحظه از هجران، مرا بر جان و دل داغی
زند از غمزه هر ساعت، مرا بر سینه زوبینی
به ناز آرد اگر گویم، به زاری آن نگارین را
بخور زنهار بر جانم، مکن بیداد چندینی

چنانکه مشاهده می‌شود این دست غزلهای سنایی نه تنها تفاوت چندان و آشکاری با غزلهای عاشقانهٔ نیمه‌های قرن پنجم ندارد، بلکه برخی از آنها از نظر لفظ و معنی و شیوهٔ تعبیر و اندیشه از همان شمار است، ولی آنچه مایه شد تا به بیان این شیوهٔ سنایی مبادرت رود، نمودن مرزهای تحولی است که در دو بخش از زندگی شاعرانهٔ وی به خوبی روشن است زیرا تفاوت بسیاری که در شیوهٔ اندیشه‌های او در غزلها و دیگر اشعارش وجود دارد به روشنی می‌نماید که این سروده‌ها نمی‌تواند از شاعری باشد که دوران زندگی را با یک روح و یک شیوهٔ تفکّر گذرانیده است.

در مورد دگرگونی احوال و تغییر بینش سنایی روایات گوناگون و سخنان بسیاری گفته‌اند ولی به هر حال مایهٔ این دگرگونی هر چه باشد، اثرات قابل توجه آن در اندیشه و جهان بینی سنایی که راه دیگری را در غزل گشود مورد توجّه و پژوهش است، زیرا در اثر همین دگرگونیها مضامین ساده‌یی که در غزلهای پیشین گویای مغازله‌ها و عشق‌ورزیهای زمینی و مجازی بود، در غزلهای عرفانی جای خود را به عشق با شکوه الهی

و نمود شوق و شور عشق معنوی و رابطهٔ جاذب و مجذوب داد و به این ترتیب دفتر ارزنده و پر ارج دیگری از شاهکار غزلیات ایران گشوده شد. به گفتهٔ بهتر، این دگرگونی روحی، جوانه یی بود که بر نهال اندیشه سنایی روئید و با اندیشهٔ بلند وی پرورده شد تا سرانجام به همت اندیشمندان و نقشبندان ارجمند دیگر، گلستانی خاطرنواز و دل‌انگیز و جهانگیر از آن ترتیب داده شد و در نتیجه راه این گونه غزلیات روز به‌روز از غزلیات عاشقانهٔ معمولی دور افتاد و غزل عرفانی شکل باز شناختهٔ خود را باز یافت. این اشعار سنایی زائیدهٔ همین تغییر حال و دگرگونی اندیشه است:

ماه شب گمرهان، عارض زیبای تست — سرو دل عاشقان، قامت رعنای تست
همت کروبیان، شعبدهٔ دست تست — سرمهٔ روحانیان، خاک کف پای تست
رای همه زیرکان، بستهٔ تقدیر تست — جان همه عاشقان، سغبهٔ سودای تست
وصل تو سیمرغ گشت، بر سر کوه عدم — خاطر بی خاطران، مسکن و مأوای تست
بر فلکِ چارمین، عیسی موقوف را — وقف خروج آمده است، منتظر رای تست
موسی چون مست گشت، عربده آغاز کرد
صبر به غایت رسید، وقت تجلّای تست

ای سنایی خواجگی با عشق جانان شرط نیست
جان اسیر عشق گشته دل به کیوان شرط نیست
ربِ اَرِنی بر زبان راندن چو موسی وقت شوق
پس به دل گفتن انا الاعلی چو هامان شرط نیست
از پی عشق بتان مردانگی باید نمود
گر چو زن بی همتی، پس لاف مردان شرط نیست
از پی مردان اگر خواهی که درمیدان شوی
صف کشیدن گرد او بی گوی وچوگان شرط نیست
چون جمال یوسفی غایب شده است ازپیش تو
پس نشستن ایمن اندرشهر کنعان شرط نیست
ورهمی دعوی کنی گویی که‌ای صَبرَ جَمیل
پس فغان وزاری اندر بیت احزان شرط نیست
چون همی دانی که منزلگاه حق جز عرش نیست
پس مهار اشتر کشیدن دربیابان شرط نیست

یک مقایسهٔ مختصر میان این گونه غزلیات سنایی با غزلیات دیگری که به عنوان نمونه از او آورده شد، چگونگی دگرگونی بینش این شاعر بزرگ و اندیشه‌های متجلی در آنها را کاملا می‌نماید. ولی باید دانست که اگر چه اهمیت سنایی از نظر نقطهٔ عطفی که در کار شعر فارسی، به ویژه غزلیات آن پدید آورده قابل توجه است ولی این تحوّل در شعر دوران او به منزلهٔ بارقه‌یی بود که راه اندیشهٔ دیگران را برای نمودن مبانی عرفان در شعر روشن کرد و اندیشمندان و سخنوران دیگر را در پی خود کشید تا سرانجام کمال آن پس از چند قرن و به دست فکر و طبع آنان میسر شد.

تحوّلی که در اشعار سنایی چشمگیر است بی‌هیچ تعصب، در مقام عالی عرفانی نیست، بلکه جنبهٔ زاهدانه آن قوی‌تر و جالب توجه تر است، به همین دلیل نه تنها در غزلیات وی، بلکه در تمام آثار او مایهٔ این دگرگونی روح و اندیشه به صورت آشفته‌یی دیده می‌شود به این معنی که وی نه تنها به مدایح و تغزلها و غزلیات عاشقانهٔ معمول در آن زمان پرداخته، بلکه موارد بسیاری دیدگاههای زاهدانه و اصطلاحات مربوط به آن‌را همراه اصطلاحات دیگر علمی وارد شعر فارسی کرده است و به این ترتیب دگرگونی احوال و دید سنایی از سویی و روش شاعران آن دوران از سوی دیگر بر هم تأثیر متقابل گذاشته‌اند، زیرا اشعار سنایی پس از تحولی که گفته شد نه کاملا یک دست و یک مایه و حاوی اندیشه‌های گذشته است و نه مانند آثار شعرای دیگری چون عطّار و مولوی فارغ از آن، چنانکه بررسی این گونه آثار وی به خوبی نشان می‌دهد که هنوز تأثیر شیوه‌های گذشتهٔ شعر و مضامین پیشین در سروده‌های وی باقی است تا جایی که در قصاید او آگاهیهایی از تعبیر خواب و موارد دقیقی از علوم اسلامی و پزشکی و ریاضیات دیده می‌شود که نمودار معلومات وسیع او در این موارد است، تا جایی که برای مثال می‌توان گفت: حدیقَة الحَقیقه وی جلوه گاه مجموعه‌یی از علوم و گاه روایات اسلامی به صورت دست و پا شکسته و مشوش است زیرا هنوز اشعارش در مراحل عرفانی به پایه‌یی نرسیده است که وی را در سرودن شعر به آن حد که ملّای رومی می‌فرماید:

قافیه اندیشم و دلدار من　　گویدم مندیش جز دیدار من

از بند پوست برهاند و گرفتار مغز سازد و یا جلوه‌های دل‌انگیز معبود راستین، بند لفظ و قافیه و صنعت کلام را ازطبع وی بردارد، به همین سبب هر جا که مضامین خوش و اندیشه‌های خود را گرفتار لفظ کرده به سرودن اشعاری سست دست زده است چنان که در قصیده‌یی که با مطلع: «ای منزه ذات تو عَمّا یَقولُ الظّالِمون» آغاز می‌شود چون مقید

شده است که قافیه را با (واو و نون) بیاورد، و همچنین در باب دوم «حدیقه» در اشعاری که در وصف قرآن کریم سروده و آیات را تضمین کرده، شیوایی و دل‌انگیزی سخن را از دست داده است.

به این ترتیب با اینکه سنایی نخستین شاعری است که مضامین و اصطلاحات عرفانی را وارد شعر فارسی کرده، نمی‌توان تصوف و عرفان را به گونهٔ شکفتهٔ آن و چنان که در اشعار شاعران عارف پس از او تجلی کرده است در شعر وی مجسم دید زیرا وی بخشی از زندگی شاعرانهٔ خود را به سرودن مدایح و زهدیات گذرانیده و خواه‌ناخواه پیوستگی خویش را با گذشته کاملا رها نکرده است، به همین سبب اشعار وی ــ به جز برخی غزلیّات و چند ترجیع‌بند ــ را از نظر چگونگی به سه بخش «مدایح» و «زهدیات» و «قلندریات» می‌توان تقسیم کرد.

لازم به یاد آوری است که به‌طور کلی قلندریات به اشعاری گفته می‌شود که مضامین آنها درست بر خلاف مضامین زهدیات است، به این معنی که در این گونه اشعار مفاهیم بر پایه‌های بی‌علاقگی به دنیا و بی‌پروایی و لاابالی گری و تشویق به این گونه امور بیان شده و با اصطلاحاتی ویژه، از گونهٔ خرابات، میخانه، میکده و برخی اصطلاحات زردشتی و عیسوی چون زنّار، کستی، مغ و غیره همراه است و روی هم نمودار این است که آدمی در راه رهائی از تعلقات و پیوستگیهایی که مایهٔ اشتغال انسان به مسایلی جز ذات معشوق ازلی می‌شود، همان گونه که به رسوم دینی پشت‌پا می‌زند، باید در بند رسوم تصوف نیز نباشد. این شمار اشعار در هر حال نمایندهٔ روش ملامت‌پذیری و مورد توجه و سیرهٔ پیروان گروه ملامتیه بوده است که مرکز آنان در شهر نیشابور و پیرو پیشرو آنان ابوحفص حداد و حمدون قصّار بوده‌اند. پیروان این روش وظیفه داشتند کرامات و وجد و شور و حال خود را پنهان کنند و به این ترتیب روشن است که رقص و پایکوبی و سماع و خرقه دریدن در کار آنان وجود نداشته و حتی گاهگاه در رسوا ساختن صوفیان ظاهری و متظاهر به کرامات نیز کوشیده‌اند و از همین روی واژهٔ طامات و تلبیسات در بارهٔ آنان مصداق پیدا کرده و آنان را در معرض ملامت دیگران قرار داده است. نمونه‌هایی از این گونه اشعار سنایی چند غزل زیر است:

لبیک زنان عشق ماییم — احرام گرفته در وفاییم
در کوی قلندری و تجرید، — در کم زدن اوفتاده ماییم
جز روح طوافگه نداریم — کز بادیهٔ هوا بر آییم

گر در خور خدمتت نباشیم سقایی راه را بشاییم
ما در غم تو، تو هم نگویی کاخر تو کجا و ما کجاییم
بر ما غم تو چو آسیا گشت در صبر چو سنگ آسیاییم
آهسته که عاشقان عشقیم نرمک که غریبک شماییم
ببریدن راه را چو بادیم افگندن سایه راهماییم
در عشق تو مردوار کوشیم
آخر نه سنایی و سناییم؟

بس که من دل را به دام عشق خوبان بسته‌ام
وز نشاط عشق خوبان توبه‌ها بشکسته‌ام
خستهٔ اورا که او از غمزه تیر انداخته است
من دل و جان را به تیر غمزهٔ او خسته‌ام
هر کجا شوریده‌یی را دیده‌ام چون خویشتن
دوستی را دامن اندر دامن او بسته‌ام
دوستانم بر سر کارند در بازار عشق
من چو معزولان چرا در گوشه‌یی بنشسته‌ام
چون به ظاهر بنگری در کار من، گویی مگر
با سلامت هم نشینم، وز ملامت رسته‌ام
این سلامت را که من دارم، ملامت در قفاست
تا نه پنداری که از دام ملامت جسته‌ام
تو بدان منگر که من نقد نشاط خویش را
از جفای دوستان از دیدگان بگسسته‌ام
باش تا بر گردن ایام بندد بخت من
عقدهای نو که از دُرّ سخن پیوسته‌ام

اگر چه روشن نیست که آیا پیش از سنایی نیز دیگران به سرودن اشعار قلندرانه دست زده‌اند یا نه، ولی در میان آثار عین‌القضاة همدانی و رباعیاتی که به ابو سعید ابی‌الخیر منسوب است گهگاه از این گونه مضامین به چشم می‌خورد و چون عین‌القضاة معاصر سنایی بوده است می‌توان گفت که سنایی نخستین مبتکر اشعار قلندرانه در غزل

است و از این رهگذر تأثیری ژرف در غزلیات فارسی بر جای گذاشته تا جایی که این روش در اشعار «عطار، عراقی، حافظ» نمودی کامل و روشن داشته و حتی در شاعران غیر عارف بعد از سنایی مانند (خاقانی و سعدی و خواجو، و سلمان ساوجی) نیز مؤثر بوده است.

نکتهٔ دیگری که در اشعار سنایی چهره می‌نماید، گشایش درهای گلایه و شکایت از معشوق زمینی است که در اشعار و غزلیات دوران گذشته و حتّی روزگار وی کمتر سابقه داشته و در برخی از غزلیات وی که نمونه‌یی از آن در زیر نقل می‌شود این کیفیت به روشنی نمودار است:

رو رو که دل از مهر تو بد عهد گسستیم / وز دام هوای تو برستیم و بجستیم
چونانکه تو از صحبت ما سیر شدستی / ما نیز هم از صحبت تو سیر شدستیم
از تفِ دل و آتش عشقت برهیدیم / در سایهٔ دیوار صبوری بنشستیم
ورزانکه تو دل بردی ما نیز نبردیم / ور زانکه تو نگشادی ما نیز ببستیم
از عشوهٔ عشق تو بجستیم یکی دم / وز خار خمار تو همه ساله چو مستیم
شبهای فراق تو ندیدیم نهایت، / از روز وصال تو مگر باد بدستیم
گر صبح ظفر یابیم، ای مایهٔ شادی / در خواب خیال تو بجز آن نپرستیم
چونانکه تو ببریدی، ما نیز بریدیم / چونانکه تو بشکستی، ما نیز شکستیم

زین بیش نخواهم که کنی یاد سنایی
با مات چه کار است چنانیم که هستیم

با آنچه پیرامون شیوهٔ سخن سنایی به ویژه تأثیر اندیشهٔ او در غزل فارسی گفته شد چنین نتیجه می گیریم:

۱. بی‌هیچ دو دلی با ظهور سنایی و شیوهٔ وی در شاعری برای نخستین بار مضامین زاهدانه و عارفانه و همچنین بسیاری از واژه‌ها و ترکیبات و اصطلاحات ویژهٔ عرفانی وارد شعر فارسی شد و غزل فارسی در کنار مسیر عاشقانه و عادی خود راه دیگری که بر پایه‌های نمود عشق الهی و سیر ملکوتی روح آدمی بود در پیش گرفت.

۲. با این که سنایی در میان شاعران دوران خود نقطهٔ عطف و سرآغاز سرایندگان اشعار زاهدانه و عرفانی به شمار می‌رود باز پیوستگی خود را با گذشته و تأثیر آن به کلی از دست نداده است زیرا وی شاعر روزگارانی بود که هنوز آثار مدح و ستایش زور گویان به طمع جاه و مقام و زندگی بهتر در آن دیده می‌شد، شاعر زمانی بود که زهد و قیود

زاهدانه به شدت در آن فرمانروایی داشت و وصف و هزل به مناسبت در اشعار شاعران خود نمایی می کرد. با این حال و در چنین اوضاعی اگر سنایی با همهٔ نبوغ شاعرانه و عارفانه و پیوستگی با گذشته، هنوز پایش در زمین بند باشد و اندیشه‌اش چون عطار و مولانا، بی آنکه به زهد و مدح و ستایش و لفظ و قافیه‌اندیشد، بر فراز اندیشه‌های انسانی، همه سر در جهان سترک عشق پر نگیرد، جای شگفتی نیست و با ز همچنان، از نظر پیش آغازی در کار وارد کردن مضامین عرفانی در شعر فارسی و پایه گذاری استغنای آن، باید ارزش بزرگی برای وی قایل بود و این انتظار را ــ چنانکه خواهیم دید ــ از شاعران عارف پس از وی باید داشت که شاید آسانتر و گرم‌سیرتر از او، در راهی که سنایی پیش از آنها هموار ساخته بود گام نهادند.

ب. عطّار

پس از سنایی در میان چهره‌های نادر و درخشانی که در کار شعر و به ویژه غزل عرفانی و تکامل آن سخت مؤثر بوده‌اند به سیمای تابندهٔ عطار می‌رسیم و چون اوضاع اجتماعی و محیط زندگی هر سخنوری در پدید آوردن شرایط روحی و اخلاقی و سرانجام اندیشه‌های متجلی در آثار او بی‌تأثیر نیست، و زمان زندگی این اندیشمند و شاعر بزرگ نیز توأم با فراز و نشیبهایی چشمگیر بوده است، جای آن است به بیان کوتاهی از چگونگی اوضاع دوران او و زندگی وی پرداخته شود، زیرا دانش به چگونگی اوضاع آن زمان، به کار بررسی غزل عاشقانهٔ شاعران دیگر این هنگام خواهد آمد. زندگی این چهرهٔ درخشان شعر فارسی درست از هنگامی آغاز گرفت که زادگاه وی[۳۱] نیز مانند دیگر بلاد ایران دستخوش دگرگونی های شدید و نابسامانیهای اجتماعی بود. مقدمات این آشفتگیها از نیمه های قرن پنجم و تسلط عنصر ترک و نفوذ آنان در ایران آغاز شد و پیشرفت غلامان و قبایل ترک، و سرانجام تسلط سلجوقیان یکی از تلخترین دوران تاریخی و اجتماعی را برای آیندگان به یادگار نهاد و زمینه را برای یورش وحشتبار مغول فراهم ساخت.

در واقع می‌توان این دوره را زمان رواج ظلم و اعتساف، ناپایداری مبانی سیاسی و اجتماعی، پریشانی امور و تبدیل رسوم و آداب و از میان رفتن مبادی اخلاق و رونق فساد و آشفتگی نامید. و با این ترتیب، تنها عاملی که توانست بازماندهٔ نظام اجتماعی و علم و

۳۱. زادگاه عطّار را برخی از تذکره نویسان «کدکن» از اعمال نیشابور و برخی دیگر «شادیاخ» که پس از ویران شدن نیشابور در ۵۴۹ هـ. ق. در جانب راست آن بنا شد نوشته‌اند.

ادب را در این دوران نگاهبانی کند، وجود معدودی از رجال سیاست، خاصه وزیران معروف مانند: آل ماره و آل خجند بود که در راه آرامش اوضاع در برخی بلاد، و تجمع رجال علم و ادب در آن نواحی می کوشیدند.

بی هیچ دودلی یکصد سال از هم گسیختگی اوضاع اجتماعی و مبانی اخلاقی، زمان ولادت عطار را با بحرانهای شگرف روبه‌رو کرد، چنان که سخنور عارف و ارزندهٔ مورد گفتگوی مادر ۵۴۰ هـ. ق. تقریباً نزدیک به زمانی بود که ترکان غز در اثر بی‌تدبیری امیر قماج عامل سلطان سنجر از آرامشی که در بلخ داشتند دست برداشته و پس از شکست دادن او به کشتار و نهب و غارت مردم دست زدند، دانشمندان، فقها را بی‌دریغ از دم تیغ گذراندند و مدارس و مساجد را ویران ساختند و چون عذر آنان مقبول سلطان سنجر نیفتاد و سلطان به سختی بر آنان تاخت، پس از کارزاری مهیب در (۵۴۸ هـ. ق.) بر وی دست یافتند ولی همچنان او را سلطان خویش شمردند. زندگی در چنان عهدی، با فرمانروایی سلطانی با چنین قدرت، و ضعف و فساد اخلاقی که از وی در خبر است، جز تحمل آلام و مصائب و آزردگیهای سخت از هبوط مبانی اخلاقی و نابسامانی اوضاع چه می‌تواند در برداشته باشد؟ این نمایی بود از زندگی اجتماعی مردم آن روزگار، هنگامی که عطار بیش از هشت سال نداشت، اما وی بقیهٔ عمر را نیز نه تنها در آرامشی بیش از این بسر نبرد، بلکه با همان احساسات لطیف و اندیشهٔ آسمانی شاهد دردمندیهای بیشتر مردم روزگاری بود که خود نیز یکی از آنان به شمار می‌رفت. جسارت ترکان غز چنان که گفته شد از همان تاریخ رو به‌روز افزایش یافت و فشار و ستم آنان مردم بلاد خراسان را برایشان شورانید تا آنکه سرانجام غزان به انتقامجویی به شهر نیشابور ریختند و در (۵۴۹ هـ. ق.) آن را به ویرانی کشانیدند و ناگزیر نیشابور به شادیاخ انتقال یافت.[۳۲]

برای آگاهی از آشفتگی زمان مورد گفتگوی ما گواه بسیاری از اشعار پر سوز شاعران بزرگ، چون حجت خراسان حکیم ناصر خسرو قبادیانی (۳۹۴ تا ۴۸۱ هـ.ق.) و ابوالفرج رونی (د. گ ۴۲۹ هـ. ق.) و حتی سنایی است که در اشعار انتقادی خود دریغا گوی مسلمانی گم شده و ایمان از دست رفتهٔ مردم است و یا فریادهای جانگداز بدیع الزمان عبدالواسع جبلی (د. گ ۵۵۵ هـ. ق.) برای از دست شدن مفاهیم و معانی

---

۳۲. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۲، ص ۸۸.

عالی انسانی و پا گرفتن بی‌بهرگان دانش است که با چیره دستی نقشهای دردانگیز وضع اجتماعی روزگاران پیش از عطار و زمان او را ترسیم کرده است. چنین بود نقش زمانی که از آن یاد می کنیم، آشفتگی و نابسامانی مردم، سروری بی‌هنران و از دست شدن مردمی و مبانی اخلاق، که هر یک از آنها برای سپردن ملتی به طوفان بلا بسنده است و بسیار روشن است که با چنین وضعی که همچنان ادامه داشت پریشانی کار با هجوم بلای خونبار مغول که پس از آن در رسید به کمال انجامید و هیچ را هیچتر ساخت.

با این همه، بر خلاف انتظار و پندار برخی که این دوران را، به ویژه پس از یورش مغول زمان انحطاط شعر و ادب می‌شمارند و چنین ناملایماتی را نقطهٔ عطف و علت اساسی هبوط ادب می‌دانند، این دوران و مدتی پس از آن از پر بارترین و شکفته‌ترین دورانهای شعر فارسی از نظر استواری و بلندی لفظ و برتری و درخشندگی اندیشه است. علت یابی و اثبات دلایل این رویداد نیز دشوار نیست، زیرا عواطف انسانی و طبایع سرکش در برابر شداید و رنجهای جانشکار، بیشتر می جوشد و می خروشد، زبانها بیشتر به انتقاد باز می‌شود، اشعار بیشتر جلوه گاه اندیشه‌های بلند و فلسفهٔ حیات می‌شود و تجلیات این واکنشها به ادبیات هر قوم صفا و رونقی دیگر می‌بخشد. به این دلایل و شاید برای مقابله با مصایبی که گفته شد، در دورانی که از آن سخن می گوییم امیدی می‌درخشید و از میان رجال سیاست یا امرای دانش پرور که برای نگاهداری باز مانده‌های علم و ادب و اعتلای آن دل می‌سوختند، بزرگانی بر می‌خاستند که کوشش آنان برای گسترش مراکز تعلیم و پاسداری آنچه از دست شده بود سخت مؤثر می‌افتاد و به کوشش همین گونه مجاهدان بود که در این زمان گسترش و بنیاد مدارس بزرگ و کتابخانه‌ها و خانقاهها انجام شد و هدایای ارزنده‌یی از علوم شرعی مانند قرأت و تفسیر و حدیث و فقه و کلام و علوم عقلی چون فلسفه و نجوم و ریاضی و طب و علوم ادبی چون لغت و بلاغت و مانند آن به ایرانیان بخشید.

ستارهٔ وجود عطّار نیز در میان ژرفای همین تاریکیها درخشید، وی در دامان مادری دیندار، در شهری که مرکزیت علمی آن شهرهٔ زمان بود پرورش یافت. مدرسهٔ نظامیهٔ نیشابور که به دست خواجه نظام‌الملک بنا شده بود آن‌چنان اهمیتی داشت که دانشمندانی چون امام محمّد غزالی [۳۳] در آن به تدریس و دانش آموزی می‌نشستند و

---

۳۳. از فقیهان و عارفان بزرگ، (۵۰۵-۴۵۰ هـ.ق.).

سخنورانی چون انوری در آن به دانش‌اندوزی مشغول می‌شدند، در چنین محیطی اگر نابسامانی و دردهای اجتماعی، احساسات و عواطف مردمان به ویژه شاعران صاحبدل را می آزرد، دست کم از آتشی که به خرمن احساسات آنها می‌زد پرتوهای ابدی و جاودانی پدید می آورد. عطار که به نعمت نبوغ الهی و اندیشگریِ والا آراسته بود، در چنین محیط دانش‌پروری به جوانی رسید و از علوم دینی آن زمان مانند تفسیر و روایت و حدیث و فقه و دانشها و فنون ادبی چون: حکمت و کلام و پزشکی و نجوم بهرهٔ کافی برد و چنان که خواهیم دید این احوال در سروده‌های وی تأثیری فراوان گذاشت. در مورد تغییر احوال عطار نیز مانند سنایی روایات و داستانهای گوناگون گفته‌اند ولی چنان که در بارهٔ سنایی نیز گفته شد به هیچ یک از آنان اعتمادی نیست زیرا خود وی در مقدمهٔ تذکرة‌الاولیاء می گوید: «... دیگر باعث آن بود که بی‌سببی از کودکی بادِ دوستی این طایفه در دلم موج می‌زد و همه وقت مفرِّح دل من سخن ایشان بود». و در جای دیگر می گوید: «... باعث آن بود که دلی داشتم که جز این سخن نمی‌توانستم گفت مگر به کَرّه و ضرورت مالا بُدّ». حتی به گفتهٔ متقدّمین در مورد اینکه وی دست ارادت به پیری داده باشد تردید است و چنان که استاد فروزانفر اظهارنظر کرده‌اند قول متقدمین — جامی — را دایر بر اویسی بودن او و اینکه دست ارادت به پیری نداده است به واقع نزدیکتر باید شمرد.[۳۴] به هر حال مسلّم است که بررسی شایستهٔ احوال و شیوهٔ اندیشه چنین بزرگ مردی خود نیازمند دفاتری جداگانه و گفتاری گسترده‌تر است و این مختصر نیز از این روی نموده شد تا مایه‌های تأثیر اندیشهٔ وی در غزلیات عرفانی و راه تکامل آن روشن شود. بی هیچ دودلی باید گفت که شیوهٔ سنایی در غزلیات عرفانی، در عطار مؤثر بوده است. ولی با این حال بین غزلیات این دو تفاوت آشکار اندیشهٔ عرفانی و تکامل آن و همچنین تا اندازه‌یی دگرگونی شیوهٔ تعبیر، به خوبی روشن است.

در میان قصاید عطار که تعداد آنها به سی قصیده بالغ می‌شود و همچنین میان غزلیات وی که تعداد آنها به ۸۷۳ می‌رسد نیز گاه به ندرت مضامین زاهدانه یافت می‌شود ولی کشش این مضامین به سوی عرفان بیشتر است، به عبارت بهتر باید گفت که اشعار سنایی در این زمینه کاملا و به طور مشخص گویای یک اندیشهٔ زاهدانه است ولی در این گونه اشعار عطار، چاشنی عرفان به گونهٔ آشکاری دیده می‌شود و کشش و

---

۳۴. بدیع‌الزّمان فروزانفر، شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطّار، تهران، دهخدا، ۱۳۴۰، ص ۱۹.

کوشش شیخ در میان قصاید وی نیز با نمودن شور و حال و اندیشهٔ مشتاقانهٔ وی پیرامون محو و فنا در مقابل عظمت و جبروت حق متجلی است، زیرا در بیشتر قصاید، عطّار پس از ستایش و نیایش ذات الهی و بر شمردن اوصاف پر شُکوه او در نیروی آفرینش، گوی بیان را به میدان سخنان عارفانه می کشد و همچنان پرتو روی معشوق خویش را در تمام ذرات، موجود و جاودانه می بیند:

بر عرش ذره‌ذره خداوند مستویست   چه ذرّه‌یی در اَسفل و چه عرش بر علا
در جنب حق نه ذره بود ظاهر و نه عرش   و آنجا که اوست جای نیابی ز هیچ جا

«دیوان عطّار، از قصیدهٔ اول»

اگر سنایی به مناسبت زمان زیست ناگزیر پیوستگی خویش را با گذشته رها نکرده است و گهگاه ناخود آگاهانه سخنش بو و چاشنی اشعار دوران خود را دارد، اشعار عطّار از این شیوه بیرون است، روح عطّار شاید به مناسبت شکفتگی بیشتر مسایل عرفانی در آن روزگار و یا ویژگی روح متعالی وی و اوضاع زمان، و یا تمام این عوامل، پیرامون مدح و ستایش افراد زمینی نمی گردد و به هیچ روی چنین نمی‌اندیشد و به همین دلیل در تمام اشعار و آثار او از جمله غزلیاتش همواره یک پرتو احترام انگیز از علوّ طبع و استغنا جلوه گری می کند. گویی اندیشهٔ آسمان سِیر عطّار پروانه‌یی است که تا پای سوختن و فنا شدن، گرد یک شمع می گردد و هر چه می گوید و می کند به منظور پیوستن به هدف برتر خود یا وصال معشوق نادیده است.

به این ترتیب با ظهور عطّار غزل عرفانی فارسی راه مشخّصتری در پیش گرفت و غزل در این زمینه، فارغ از بیان سوز و گداز و وصال و هجران، و وصف سر و زلف و اندام معشوق زمینی، بیشتر تجلّی گاه عشق عرفانی و بیان مقامات و اوصاف بی‌قراری عاشقان الهی گشت. اگر چه داوری راستین پیرامون اندیشه‌های بلند پرواز عطّار که در غزلیّات وی جلوه گرست نیازمند ژرف‌نگری بسیار و حوصله موَسّعتری از این مقال است، ولی به‌طور کلی غزلیّات شیخ را به سه دستهٔ زیر می‌توان تقسیم کرد:

۱. غزلیّات عاشقانه

این گونه غزلیّات عطّار که تعداد آن نسبت به غزلیّات دیگر وی بسیار کم است، تقریباً

دارای همان مضامین عاشقانهٔ معمولی است که در شعر شاعران پس از وی دیده می‌شود و معشوق در آن از صورت زیبا و زلف مشکین و رخ چون ماه و اندام چون سرو بهره‌ور است، ولی از آنجا که دیدگاه عطّار و دست مایهٔ اندیشهٔ وی برتر و دور پروازتر از دیگر شاعران پیش از اوست، شیوهٔ عشقبازی شاعرانهٔ وی نیز از تمنّای آن‌چنان وصال وبوس و کناری که دراین گونه اشعار معمول بوده دورتر و با حرمت و دلنشینی بیشتری توأم است و آن نشاط و سبکسری و خودبینی و خود خواهی که در اشعار عاشقانهٔ پیش از وی وجود دارد در آنها دیده نمی‌شود.

درهمه شهرخبر شد که تو معشوق منی — این همه دوری وپرهیز وتکبّر چه کنی؟
حدو اندازهٔ هر چیز پدیدار بود — مبر از حد صنما سرکشی و کبر و منی
از پی آنکه قضا عاشق تو کرد مرا — این همه تیر جفا بر من مسکین چه زنی
از غم تو غنیم وز همه عالم درویش — نیست چون من به جهان ازغم، درویش غنی
مکن ایدوست تکبر که بر آرم روزی — نفسی سوخته وار از سر بی‌خویشتنی
این همه کبر مکن، حسن ترا نیست نظیر — نه ختن ماند و نه نیز نگار ختنی
این دم ازعالم عشقست به بازی مشمر — گر به بازی شمری، قیمت خود می شکنی
گر توخواهی که چو(عطّار) شوی درره عشق — سر فدا باید کردن تو ولی آن نکنی

هر شبم سر مست در کوی افگنی — وز بر خویشم به هر سو افگنی
در خم چوگان خویشم هر زمان — خسته و سر گشته چون گوی افگنی
گر بریزم پیش رویت اشک زار — همچو اشکم باز بر روی افگنی
چون همه تیری بیندازی تمام — پس کمان کین به بازوی افگنی
بوی گل اندر دماغ جان ما — زان سر زلف سمن بوی افگنی
گر سخن گویم ز چین زلف تو — از سر کین چین در ابروی افگنی
ور کشد مویی دل از زلف تو سر — خلق را در حلقهٔ موی افگنی
هر شبی عطار را تا وقت صبح — عاشقی دیوانه در روی افگنی

جانا ز مشک زلف، دلم چون جگر مسوز — با من بساز و جانم از این بیشتر مسوز
هر روز تا به شب چو ز عشق تو سوختم — هر شب چو شمع زار مرا تا سحر مسوز
مرغ توام به دست خودم دانه‌یی فرست — زین بیش درهوای خودم بال و پر مسوز

چون آرزوی وصل توام خشک و تر بسوخت — در آتش فراق خودم خشک و تر مسوز
چون دل ببردی و جگر من بسوختی — با دل بساز و بیش از اینم جگر مسوز
یکبارگی چو می بنسوزی مرا تمام — هر روزم از فراق به نوعی دگر مسوز
جانم ز آرزوی لبت همچو شمع سوخت — چون عود بی مشاهدهٔ آن شکر مسوز
عطار را اگر نظری بر تو اوفتد — این نیست ور بود نظرش در بصر مسوز

با توجه دقیق به شیوهٔ اندیشهٔ عطار در این گونه اشعار سادهٔ عاشقانه که در آن از سوز و سازهای عادی سخن رفته و هیچ گاه به ارزندگی و بلند پایگی غزلیّات عارفانهٔ او نیست، شیرینی بیان و قدرت طبع و بی‌پیرایگی سخن به چشم می‌خورد و مقام وی‌را در صف شاعرانی چون عثمان مختاری، خاقانی و انوری نگاه می‌دارد و در این غزلیّات نیز رنگی و حالی از دید عرفانی عطار هویداست و آن مایهٔ شوریدگی که اشعار عرفانی وی‌را جلوه می‌بخشد، به این گونه از غزلیات وی نیز دلپذیری و شرم آگینی ویژه می‌دهد و راه را بر پرده دری و هوسبازی در شعر عاشقانه می‌بندد.

جای دودلی نیست که این گونه غزلیّات عاشقانه، که از دوران سنایی فارغ از راه عرفان مسیر خود را ادامه داد، در قرون بعد رو به کمال و شکفتگی رفت و چنان که خواهیم دید با ظهور سعدی به اوج زیبایی و دلنشینی رسید و بنابر این نمی‌توان این گونه اشعار وی را همپایهٔ غزلهای سعدی شمرد و اما آنچه به عقیدهٔ نگارنده جالب توجه و دقت است این است که نه تنها اوضاع اجتماعی و مناسب زمان، بلکه تفننی که شاعران عارف چون عطار با شعر عاشقانه و غزل معمولی می کردند و متقابلا طبع آزماییهایی که شاعران غزلسرای همزمان آنان با اشعار عارفانه و غزلیاتی از این دست داشتند مایه شد تا غزلیات عاشقانهٔ معمولی در سروده‌های شاعران عارف راه یابد و اندیشه‌های عرفانی نیز گهگاه در سخن شاعران غزلسرایی چون خاقانی و سعدی نیز چهره نماید ولی بزرگترین اثر چشمگیر غزلیات عرفانی بر غزلیّات عاشقانهٔ معمولی همانا پدید آمدن دگرگونی فراوان در شیوهٔ بیان عشق‌ورزی است زیرا چنانکه خواهیم دید غزلیّات عاشقانه از قرن پنجم هجری قمری به بعد شوریدگی و سوز و حال بیشتری یافت و معشوق در این گونه اشعار خواستنیتر و محترمتر و پر قدرتر گردید.

۲. غزلیّات قلندری

این گونه اشعار عطّار که شمار آنها نیز چشمگیر است دارای مضامینی است که در مورد

قلندریات سنایی نیز گفته شد و چند نمونه از آنها آورده می‌شود:

مست شدم تا به خرابات دوش — نعره‌زنان، رقص کنان، درد نوش
جوش دلم چون به سرخم رسید — ز آتش جوشش، دلم آمد به جوش
پیر خرابات چو بانگم شنید — گفت در آی ای پسر خرقه پوش
گفتمش ای پیر چه دانی مرا — گفت ز خود هیچ مگر، شوخموش
مذهب رندان خرابات گیر — خرقه و سجاده بیفکن ز دوش
کم زن وقلّاش و قلندر مباش — در صف او باش بر آور خروش
صافی زهاد به خواری بریز — دردی عشاق به شادی بنوش
صورت تشبیه برون بر ز چشم — پنبهٔ پندار بر آور ز گوش
توتونه‌ای، چند نشینی به خود — پرده تو بر در و با خود بکوش
قعر دلت عالم بی‌منتهی است — رخت سوی عالم دل بر، بهوش
گوهر عطار به صد جان بخر — چند بود پیش تو گوهر فروش

ای پیر مناجاتی، رختت به قلندر کش — دل از دو جهان بر کن، دردی به بر اندر کش
یا چون زن کم دان شو، یا محرم مردان شو — یا در صف رندان شو، یا خرقه ز سر بر کش
چون فتنهٔ آن ماهی، چون رهرو این راهی — بارغم اگر خواهی، از کون فزون تر کش
خمار و قلندر شو، مست می و دلبر شو — ور گفت که کافر شو، هان تا نشوی سر کش
چون کافر او باشی، هر چند از او باشی — با دوست به قلاشی هم دست کنی در کش
گفتی که به عشق اندر، گر کشته شوی بهتر — اینک من و اینک سر، فرمان بر و خنجر کش
ای دلبر سیمین بر، گفتی که نداری زر — بی زر نبود دلبر، از جان بگذر زر کش
عطار که سیم آرد، بر روی چو زر بارد
چون صفوت دین دارد، گو درد قلندر کش

ترسا بچه یی دیشب، در غایت ترسایی — دیدم به در دیری، چون بت که بیارایی
زنار کمر کرده، وز دیر برون جسته — طرف کله اشکسته، از شوخی و رعنایی
چون چشم ولبش دیدم، صد گونه بگر دیدم — ترسا بچه چون دیدم، بی توش و توانایی
آمد بر من سرمست، زنار و می اندر دست — اندر بر من بنشست، گفتا اگر از مایی
امشب بر ما باشی، تاج سر ما باشی — ما از تو بیاساییم، وز ما تو بیاسایی

از جان کنمت خدمت، بی منت و بی علت   دارم ز تو صد منت، کامشب بر ما آیی
رفتم به در دیرش، خوردم ز می عشقش   در حال دلم دریافت، راهی ز هویدایی
عطار ز عشق او، سرگشته و حیران شد
در دیر مقیمی شد، دین داد به ترسایی

ما ز خرابات عشق، مست الست آمدیم
نام بلی چون بریم، چون همه مست آمدیم
پیش ز ما جان ما، خورد شراب الست
ما همه زان یک شراب، مست الست آمدیم
خاک بد آدم که دوست، جرعه بدان خاک ریخت
ما همه زان جرعهٔ دوست به دست آمدیم
ساقی جام الست، چو وَسَقَیهِمْ بگفت
ما ز پی نیستی، عاشق هست آمدیم
دوست چهل بامداد، در گل ما داشت دست
تا چو گل از دست دوست دست به دست آمدیم
شست در افگند یار، بر سر دریای عشق
تا ز پی چل صباح، جمله به شست آمدیم
خیز و دلا مست شو، از می قدسی از آنک
ما نه بدین تیره جای بهر نشست آمدیم
دوست چو جبار بود، هیچ شکستی نداشت
گفت شکست آورید، ما به شکست آمدیم
گوهر عطار یافت، قدر و بلندی ز عشق
گر چه ز تأثیر جسم، جوهر پست آمدیم

در این گونه اشعار که در غزلیّات سنایی نیز به آن بر می‌خوریم کیفیتی کلّی وجود دارد که در ظاهر نمودار بی‌بند و باری بسیار و لا ابالیگری و تظاهر به می‌خوار گی و بی‌خودی و بی‌اعتنایی به رویدادها و مسایلی است که پیرامون آدمی می گذرد، ولی شیخ با شیوه‌یی بدیعتر در این میدان تاخته و با نمود بی‌توجهی به امور زاهدانه و حتی انتقاد جدی یا طنزآمیز مانند حافظ هر جا فرصتی مناسب یافته زاهدان و صوفیان ظاهری و ریا

کار را رسوا ساخته است.

اگر چه ظاهر این غزلیّات خواننده را به ملامت می‌انگیزد ولی گوشه‌های دل‌انگیز و نکته‌های آموزنده آن به روشنی می‌نماید که هدف آنها نیز نمودن همان عشق شورانگیز و پاکیزهٔ خدایی است که برای دستیابی به آن و پیمودن راه وصال طریقی دیگر و سویی دیگر اختیار شده است. اگر در غزلیات عرفانی ــ چنان که خواهیم دید ــ گفتگو از ریاضتها و مقامات سالک است، در اینجا سخن از حالات و شوق و شور است که فارغ از مقامات و سیر و سلوک، به توفیق خداوندی، عاشق را آن‌چنان دگرگون می کند که در راه مشاهدهٔ معشوق حقیقی و ازلی، سر از پا و ننگ از نام نمی‌شناسد، در آنجا سخن از قال است و اینجا گفتگوی حال، و هدف هر دو وصال معشوقی که جلوه گاه کمالات و پاکیها و خاستگاه گرمیها و عشق انگیزیهاست. چگونگی این غزلیّات به شیخ فرصت می‌دهد تا برخی مطالب را رندانه در تن‌پوش داستان و از زبان شوریدگان و مجذوبان حق که به سبب شهرت به جنون و بی‌بند باری، پای‌بند هیچ گونه تکلیفی نیستند بیان کند، در این گونه غزلیات شاعر بی‌خودانه مسجد را به شوق کلیسا و عشقبازی با ترسایان خوب چهر ترک می کند و آداب و رسوم را به یک سومی نهد، در این غزلیات بازار زهد و تقوی سرد است، ریاضت و عمل، توجه به نفس کشی و رسیدن به مرتبهٔ استهلاک نیست، اینجا عاشق آنچنان محو جمال معشوق و مست می الست است که کفر و دین، مسجد و میخانه، کعبه و دیر، زنّار و تسبیح همه در چشم او یکسان‌اند، او سراپا عشق است و عشق از معشوق جدا نمی‌تواند باشد، که معشوق عشق می آفریند و نیروی آن عاشق را چنان به خود می کشد که کهربا کاه را.

در این غزلیات میِ و میکده و خرابات و رندی و قلاشی و مستی و بی‌خویشی اهمیتی چشمگیر دارندو محور ابیات و موضوع و اندیشه بر آنها استوار است حال آنکه در قلندریّات سنایی، چه از نظر لفظ و چه از نظر معنی این کیفیت به چشم نمی‌خورد همچنان که دیگر کیفیات آن از قلندریات عطّار کم دارد زیرا در اشعار عرفانی عطّار به ویژه غزلیات قلندری اوست که بیان یک داستان کوتاه وارد غزل می‌شود و پایه‌های یک موضوع را برای نتیجه گیری در آن استوار می کند. ویژگی دیگر این گونه غزلیّات عطار پدید آوردن یک نوع سمبولیسم در مفهوم کلی است، زیرا اگر به کار بردن برخی از مفردات و مصطلحات عرفانی در غزل که مفهوم دیگری جز مفهوم ظاهری آنها را می‌رساند از زمان سنایی آغاز گرفت، با دست عطّار گسترش یافت و عطّار را به حق

می توان پایه گذار سمبولیسم در مفهوم کلی شعر فارسی دانست، به این معنی که صرفنظر از به کار گرفتن مصطلحات عرفانی، از بیان یک داستان در غزل و یا دیگر آثار خود که منطق‌الطیر نمونهٔ ارزنده آنهاست، مفهوم و مقصود دیگری را اراده می کند و روشن بینان و ژرف اندیشان را به سخن و هدف دیگری رهنمون می‌شود. در اینجا از کیفیت ارزندهٔ دیگری که در حقیقت باید آغاز آن‌را در غزلیّات قلندرانهٔ عطار و اوج آن‌را نغمه‌های آسمانی مولوی دانست نباید غافل ماند و آن رعایت و توجه به موسیقی داخلی ابیات است.

اگر چه نمی توان مقام این شاعران را با توجه به شیوهٔ اندیشه‌یی که در آنان موج می‌زند در پایه‌یی دانست که در بند صنعت کلام و مناسبت قافیه باشند، ولی در بیشتر اشعار عطّار رعایت وزن و قافیه حتی در مصاریع و اجزاء بحور آن به چشم می‌خورد که به نمودن برخی از آنها مبادرت می‌شود:

یا چون زن کم دان شو، یا محرم مردان شو　　یا درصف‌رندان‌شو، یا خرقه‌زسر بر کش
چون فتنهٔ آن‌ماهی، چون‌رهرو آن‌راهی　　با رغم اگر خواهی، از کون‌فزون‌تر کش
خمار وقلندر شو، مست‌می‌ودلبر شو　　ور گفت که کافر شو، هان‌تا نشوی سر کش...

الفاظی مانند کم‌دان شو، مردان شو، رندان شو در بیت اول و آن ماهی، آن راهی، اگر خواهی در بیت دوم و قلندر شو، دلبر شو، کافر شو در بیت سوم و امثال آن در دیگر ابیات این غزل نمونهٔ روشنی از این ادعاست که در حقیقت آن‌را باید به پدید آوردن یک نوع موسیقی داخلی ابیات تعبیر کرد و این کیفیت در برخی دیگر از غزلهای عطّار کاملا آشکار است چنان که در ابیات زیر:

زنّار کمر کرده، وز دیر برون جسته　　طرف کُله‌اشکسته، ازشوخی‌ورعنایی
چون چشم‌ولبش دیدم، صد گونه‌بگردیدم　　ترسا بچه‌چون‌دیدم، بی‌توش‌وتوانایی
آمد برمن سرمست، زنار ومی‌اندر دست　　اندر بر من بنشست، گفتا اگر از مایی:

که درهر یک از ابیات به جز قافیهٔ آخرین، هر یک از سه جزء دیگر (مفعول و مفاعیلن) مقفی و موزون است و خوب می‌دانیم که در گذشته چنین کیفیتی در غزل فارسی به این روشنی وجود نداشته است و شاید بتوان گفت مایهٔ پدید آمدن این حالت توجه عطار به صنعت کلام و بازی با الفاظ نبوده بلکه از آنجا که این اشعار احتمالا در حال جذبه و شوق سروده و در مجالس سماع خوانده می‌شده‌است پیوند بیشتری را با موسیقی حفظ کرده است.

۲. غزلیّات عرفانی:

راستی آنکه برای نمودن ارزندگی غزلیّات عرفانی عطّار اندیشه‌یی نکته‌بین و سخنی توانا لازم است تا حق او را در این پهنه به جای آورد، زیرا پس از سنایی وی را باید از بنیانگذاران غزل عرفانی فارسی و گسترندهٔ اندیشه‌ها و مضامین عرفانی در آن دانست، با این برتری که غزلیات عارفانهٔ وی سخت پر شورتر، حال انگیزتر، زیباتر و رساتر و سرانجام آسمانیتر از سخن سنایی در این زمینه است. چنان که آدمی در مقام ارزیابی غزلیّات عارفانهٔ این دو شاعر ارجمند، پس از بررسی اشعار حکیم غزنه، با جهش ارزشمند و اعجاب‌انگیز زبانی و فکری در غزلیّات شیخ نیشابور رو به‌رو می‌شود و آشکارا در می‌یابد که اندیشگری عارفانهٔ وی تا چه پایه آسمانیتر و اثیریتر است و نغمه‌هایش چه نیکوتر و شورانگیزتر به دل می‌نشیند و آدمی را با پروازی گرم سیر و سبک به عالم لطایف آسمانی می‌برد.

اگر تعصّبی در این داوری، احساس نگارنده را به بیراهه نرانده باشد، تصوّر می‌رود که شیخ با قدرت شگرف روحی و کشش اندیشهٔ عرفانی خویش، کار عرفان را در شعر به ویژه غزل فارسی، سه یا چهار قرن به پیش کشیده و شکفتگی آن‌را به گونهٔ جالب و جاذبی زودرس ساخته است تا شعرا و عرفای ربانی چون جلال‌الدین مولانا به نغمه‌های دل‌انگیز وی توجهی شایسته کنند و مقام عرفان را در شعر فارسی به اوج کشند.

با آنکه هدف عطّار در غزلیات قلندرانه و عارفانه همه جا معشوق ازلی و سوز و ساز در راه وصال اوست، باز اندیشهٔ وی در غزلیّات عرفانی به گونهٔ دیگری تجلّی می کند، در غزلیات قلندرانه بیان حال است و در غزلیّات عرفانی سخن از مقام، اینجا عطّار از صفات معشوق ازلی و وصف عاشق و سوختگی و فنا و محو در او سخن می گوید و سیر و سلوک عاشق را برای یکی شدن با عشق و معشوق یگانه‌یی که همه جهان و مظاهر آن پرتوی از جمال اوست بیان می کند و با تکیهٔ بیشتر به رهایی از نفس و سر گذاشتن به خواست معشوق و خالی شدن از تعلقات دنیوی و بی‌خویشی و فقر و رضا و توکل و این گونه مقامات، حال و شوری به نغمه‌های جاودانی خویش می‌بخشد. با دقت بیشتر در این گونه غزلیّات عطار، آنها را نیز به دو دسته می‌توان تقسیم کرد:

۱. غزلیّاتی که در آنها سخن از بیان صفات عاشق و سرگشتهٔ محبت حق و همچنین کیفیت عشق عرفانی و احوالی که بر رهرو وادی چنین عشقی مترتب است می‌رود و ویژگیهایی که برای سالک راه حقیقت و عشق الهی لازم است نموده می‌شود و غزلهای زیر

نمونه‌یی از آن را به دست می‌دهد:

عاشقانی کز نسیم دوست جان می‌پرورند — جمله وقت سوختن چون عود خام مجمرند
فارغند از عالم و از کار عالم روز و شب — واله راهی شگرف و غرق بحری منکرند
هر که در عالم دویی می‌بیند آن از احولیست — زانکه ایشان در دو عالم جز یکی را ننگرند
گر صفتشان بر گشاید پردهٔ صورت ز روی — از ثری تا عرش اندر زیر گامی بسپرند
آنچه می‌جویند بیرون از دو عالم سالکان — خویش را یابند چون این پرده از هم بردرند
هر دو عالم تخت خود بینند از روی صفت — لاجرم در یک نفس از هر دو عالم بگذرند
از ره صورت ز عالم ذره‌یی باشند و بس — لیکن از راه صفت عالم به چیزی نشمرند
فوق ایشان است در صورت دو عالم در نظر — لیکن ایشان در صفت از هر دو عالم برترند
عالم صغری به صورت، عالم کبری به اصل — اصغرند از صورت و از راه معنی اکبرند
جمله غوّاصند در دریای وحدت لاجرم — گرچه بسیارند، لیکن در صفت یک گوهرند

روز و شب عطار را از بهر شرح راه عشق
هم به همت دل دهند و هم به دل جان پرورند

عاشقان چون به هوش باز آیند — پیش معشوق در نماز آیند
پیش شمع رخش چو پروانه — سر ببازند و سرفراز آیند
در هوایی که ذره خورشیدست — پر برآرند و شاهباز آیند
بر بساطی که عشق حاکم اوست — جان ببازند و پاکباز آیند
گاه چون صبح بر جهان خندند — گاه چون شمع در گداز آیند
گاه از شوق پرده در گردند — گاه از عشق پرده‌ساز آیند
این همه پرده‌ها برآرایند — بو که در پرده اهل راز آیند
چون نکو بنگری به کار همه — عاقبت باز در نیاز آیند
این همه کارها به جای آرند — بو که در خورد دلنواز آیند
ماه رویا همه اسیر توانند — چند در شیب و در فراز آیند
تا به کی بی‌تو خون دل ریزند — تا به کی بی‌تو زیر کاز [۳۵] آیند
وقت نامد که عاشقان پیشت — از سر صد هزار ناز آیند؟

---

۳۵. کاج، درخت صنوبر کوچک.

پرده برگیر تا جهانی جان پای کوبان به پرده باز آیند
عاشقانی که همچو عطارند
در ره عشق بی مجاز آیند

هر که دایم نیست ناپروای عشق او چه داند قیمت سودای عشق
عشق را جانی بباید بی قرار در میان فتنه سر غوغای عشق
جمله چون امروز در خود مانده‌اند کس چه داند قیمت فردای عشق
دیده‌یی کو تا ببیند صد هزار؟ واله و سرگشته در صحرای عشق
بس سر گردنکشان کاندر جهان پست شد چون خاک زیر پای عشق
در جهان شوریدگان هستند و نیست هر که او شوریده شد شیدای عشق
چون که نیست از عشق جانت را خبر کی بود هرگز ترا پروای عشق
عاشقان دانند قدر عشق دوست تو چه دانی چون نه‌ای دانای عشق
چشم دل آخر زمانی باز کن تا عجایب بینی از دریای عشق
در نشیب نیستی آرام گیر تا برآرندت به سر بالای عشق
خیز ای عطار و جان ایثار کن
زانکه در عالم تویی مولای عشق

۲. غزلیاتی که در آن وصف معشوق ازلی و صفت و حال عاشق و سوز و گداز عاشقانه مطرح است مانند غزلیّات زیر:

دل نظر بر روی آن شمع جهان می‌افکند تن به جای خرقه چون پروانه جان می‌افکند
گر بود غوغای عشقش بر کنار عالمی دل ز شوقش خویشتن را در میان می‌افکند
زلف او صد توبه را در یک نفس می‌بشکند چشم او صد صید را در یک زمان می‌افکند
طرّهٔ مشکینش تابی در فلک می‌آورد پستهٔ شیرینش شوری درجهان می‌افکند
سبز پوشان فلک ماه زمینش خوانده‌اند زانکه رویش غلغلی در آسمان می‌افکند
تا ابد کامش ز شیرینی نگردد تلخ و تیز زانکه نام آن شکر لب بر زبان می‌افکند
ترکم آن دارد سر آن چون ندارم چون کنم هندوی خود را چنین دریا از آن می‌افکند
همچو دف حلقه به گوش او شدم با اینهمه برتنم چون چنگ هر رگ درفغان می‌افکند
گاهگاهی گویدم هستم یقین من زان تو لاجرم عطّار را اندر گمان می‌افکند

ای غمت روز و شب به تنهایی / مونس عاشقان سودایی
عاشقان را زبیخ و بن بر کند / آتش عشقت از توانایی
عشق با نام و ننگ ناید راست / ندهد عشق دست رعنایی
عشق را سر برهنه باید کرد / بر سر چار سوی رسوایی
بس که خفتند عاشقان در خون / تا تو از رخ نقاب بگشایی
تا زما ذره‌یی همی ماند / تو ز غیرت جمال ننمایی
در حجابیم ما ز هستی خویش / ما نهانیم و تو هویدایی
هستی ما به پیش هستی تو / ذره‌یی هستی است هر جایی
هستی ما و هستی تو دو نیست / راست ناید دویی و یکتایی
نیست عطّار را درین تک و پوی / هیچ راهی به جز شکیبایی

نظری به کارمن کن، که زدست رفت کارم / به کَسم مکن حواله، که به جزتو کس ندارم
منم و هزار حسرت، که در آرزوی رویت / همه عمرمن برفت ونه برفت هیچ کارم
اگرم به دست گیری بپذیری اینت منّت / واگرنه رستخیزی زهمه جهان برآرم
چه کمی در آید آخر به شرابخانهٔ تو / اگرازشراب وصلت ببری زسرخمارم
چونیم سزای شادی، زخودم مدار بی غم / که درین چنین مقامی غم تست غمگسارم
ز غم توهمچوشمعم، که چوشمع درغم تو / چونفس زنم بسوزم، چوبخندم اشکبارم
چوز کارشدزبانم، بروم به پیش خلقی / غم تو به خون دیده، همه بررخم نگارم
زتوام من آنچه هستم، که تو گرنه‌ای نیم من / که تویی که آفتابی ومنم که ذره‌وارم
اگرازتو جان عطّار اثر کمال یابد / منم آنکه ازدوعالم به کمال اختیارم

این شمار غزلیات عطار جلوه گاه بدیع و پرده‌دار عظمت اندیشهٔ این شاعر جاودانی و افکار انسانی اوست، اگر غزلیات قلندرانهٔ عطّار همه جا رنگی از هیجانهای درون و شوریدگی و سر مستی و بی‌خویشی دارد، غزلیات عرفانی وی نمایشگر جبروت و سطوت ذات الهی و حشمت بی کران اوست، در این غزلیات راه حق با بیانی ساده و روشن نموده می‌شود و اخلاق عرفانی که می‌تواند بهترین آرایشگر آدمی باشد با شکوهمندی تمام در تن پوش کلمات شیرین و دل‌انگیز و موزون تجلی می کند. در غزلیات عرفانی عطّار به مناسبت نمایش راه وصول به حق، از هر دری سخن وارستگی و تهذیب نفس در میان است زیرا وی کوشیده است در این مقام آنان را که از راه حال به دیدار جمال حق توفیق

نیافته، و سالکانه شیوهٔ قال و روش ریاضت و مقام را بر گزیده‌اند به منزلگاههای شورانگیز این طریق آشنا سازد و به همین سبب در جولانگاه گستردهٔ غزلیّات عرفانی خویش چون سواری آزموده و چیره دست به هر سوی تاخته و مانند شیوه‌یی که در مثنویهای عرفانی خود در پیش دارد، بیش از هر چیز مسألهٔ عشق الهی و عرفانی و سخن محو و فنا و بقا و نفی و اثبات و توحید و رضا و فقر و توکل را در میان می گذارد.

این بود یک دیدار کلی از تجلی اندیشه‌های آسمانی شیخ نیشابور در غزل عرفانی فارسی که با شایستگی و دامنهٔ پژوهش بیشتری که داشت در این گفتار به نکات چشمگیر آن اشاره رفت، روی هم از آنچه پیرامون غزلهای عطّار گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت:

۱. بدون دو دلی عطّار از شاعران گرانقدری است که کار سیر غزل عرفانی و کمال آن را چندین قرن به پیش کشید و اگر چه در سروده‌های خود از متون عرفانی نثر و نظم پیشینیان خویش به ویژه سنایی سود جست، ولی پرواز اندیشه و جهان بینی ویژه و طبع چیره و سخن آفرین وی مفاهیم عرفانی را با دل‌انگیزی و چیره‌دستی شگفت آفرینی چنان در تن پوش غزل آراست که برتری وی را بر پیشینیانش نمی‌توان انکار کرد.

۲. سخن «عطّار» بر خلاف آنچه در مورد غزلیات عرفانی انتظار می‌رود ساده و زود فهم، و برای آشنایان به مکتب عرفان، و حتی آنان که از این مایه توشهٔ ناچیزی دارند، قابل فهم و تشخیص و لذت بخش است زیرا همان‌طور که گفته شد سخن سنایی تحت تأثیر دانشهای گوناگون وی و پیوستگی او با اشعار و زمان زندگیش نه یکدست بود و نه بدون تعقید و پیچیدگی، حال آنکه نه تنها غزلیات «عطّار» یکدست و شیوار و از امتیاز وحدت موضوع و اندیشه برخوردار است، بلکه گذشته از برخی موارد که اشاره به اخبار و احادیث و قصص در غزلیّات وی دیده می‌شود [۳۶]، با احاطهٔ کاملی که وی به دانشهای زمان خود داشت، شاید به همان دلیل وحدت اندیشه و تازگی طبع از تفاضل به علوم خویش در سروده‌هایش پرهیز جسته و این خودداری، سادگی و لطافت دلپذیری به سروده‌های وی داده است.

۳. بیشتر قریب به اتفاق غزلیّات عطّار - چنان که در شعر آن روزگار متداول بود و در بخش بعد پیرامون آن سخن خواهیم گفت - دارای تخلص نام عطار و برخی از آنها با نام فرید پرداخته شده است.

---

۳۶. بدیع‌الزّمان فروزانفر، شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطّار، ص. ۵۱.

۴ . بدون تردید درخشیدن نبوغ اندیشگر سخن آفرینی چون عطار توانسته است در شاعران عرفانی پس از وی و حتی شاعران دیگری که کار آنان در زمینهٔ عرفان نبوده است تأثیر فراوانی به جای گذارد، تا جایی که این تأثیر به گونهٔ مشهودی در غزلیّات مولانا جلال‌الدّین محمّد نابغهٔ بی‌مانند شعر فارسی دیده می‌شود، چنان که استاد فروزانفر در تحقیق عالمانهٔ خویش اشارات بسیاری در این زمینه ارائه داده‌اند.[۳۷] از جمله در کتاب فیه مافیه نگارش حضرت مولانا در سر حدیث یا لَیْتَ رَبَّ مُحَمَّدٍ لَمْ یَخْلُقْ مُحَمَّداً، مطلبی هست که کاملا و حرف به حرف مقتبس از مصیبت‌نامهٔ عطّار (ص ۳۱۸ - ۳۲۰) است و ابیات زیر از غزل مولانا:

بانگ شعیب وناله‌اش، آن اشک همچون ژاله‌اش
چون شد زحد، از آسمان آمد سحر گاهش ندا

گر مجرمی بخشیدمت، و زجرم آمرزیدمت
فردوس خواهی دادمت، خامش رها کن این دعا

گفتا نه این خواهم نه آن، دیدار حق خواهم عیان
گر هفت بحر آتش شود، من در روم بهر لقا

گر رانده آن منظرم، بسته است از او چشم ترم
من در جحیم اولیترم، جنت نشاید مر مرا

جنت مرا بی روی او، هم دوزخست و هم عدو
من سوختم زین رنگ و بو، کو فرِّ انوار بقا؟

گفتند بازی کم گری، تا کم نگردد مبصری
که چشم نابینا شود، چون بگذرد از حد بکا

گفت ار دو چشمم عاقبت، خواهند دیدن آن صفت
هر جزو من چشمی شود، کی غم خورم من از عمیٰ

ور عاقبت این چشم من، محروم خواهد ماندن
تا کور گردد آن بصر، کو نیست لایق دوست را[۳۸]

که مأخذ آن داستانی از الهی‌نامه عطّار (ص ۳۲۶) است، و مأخذ یکی از داستانهای اسرارنامه شیخ (ص ۶۴) که در دو بیت غزل زیر از مولانا متجلّی است:

---

۳۷. بدیع‌الزّمان فروزانفر، همان کتاب، ص ۷۱.

۳۸. کلیات شمس، چاپ دانشگاه، بیت ۳۸ به بعد.

روزی یکی همراه شد با بایزید اندر رهی | پس با یزیدش گفت چه، پیشه گزیدی ای دغا
گفتا که من خر بنده‌ام، پس بایزیدش گفت رو | یارب خرش را مرگ ده، تا او شود بندهٔ خدا

و از این نمونه‌ها که تأثیر اندیشهٔ عطّار در مثنویهایش، بر غزلهای مولاناست، ارزشمندتر و چشمگیرتر نمونه‌های ارزنده و آشکارتری از برخی غزلیات اوست که به همان صورت در غزلیات مولوی نمودار می‌شود و گواه استوارتری بر توجه مولانا به آثار و افکار عطار را به دست می‌دهد چنان که بیت:

عاشقی، نه بی وفایی کار ماست | کار کار ماست چون او یار ماست[۳۹]

از عطّار در دیوان شمس بیت شمارهٔ ۴۵۱۸ بدین گونه آورده است:

عاشقی و بیوفایی کار ماست | کار کار ماست چون او یار ماست

و همچنان مصرع دوم بیت را در بیت شمارهٔ ۴۴۵۹ دیوان شمس به این صورت تکرار فرموده است:

دلبری و بیدلی اسرار ماست | کار کار ماست چون او یار ماست

و در جای دیگر چهار بیت از غزل شیخ را به مطلع:

کم شدن در کم شدن دین منست | نیستی در هستی آیین منست

را در کلیّات شمس بیت ۴۵۳۶ به بعد بی کم و کاست آورده و با افزودن یک بیت در مقطع به صورت غزل مستقلی عرضه نموده است.

از سوی دیگر چنان که گفته شد تأثیر عطّار نه تنها بر شاعران عرفانی، بلکه بر دیگر شاعران پس از او نیز غیر قابل تردید است و این تأثیر را به عقیدهٔ نگارنده بیشتر در آثار سعدی می توان دید، چنان که مثلا در این غزل عطّار:

کجایی ای دل و جانم مگر که در دل و جانی | که کس نمی دهد از تو به هیچ جای نشانی
به هیچ جای نشانی نداد هیچ کس از تو | نشانی از تو کسی چون دهد که برتر از آنی
عجب بمانده‌ام از ذات و از صفات تو دایم | کز آفتاب هویدا تری اگر چه نهانی
چه گوهری تو که در عرصهٔ دو کون نگنجی | همه جهان ز تو پر گشت و تو برون ز جهانی
منم که هستی من بند ره شدست در این ره | تویی که از تویی خود مرا ز من برهانی
من از خودی خود افتاده‌ام به چاه طبیعت | مرا ز چاه به ماه ار بر آوری بتوانی
در آرزوی تو عمری بسر دویدم و اکنون | چو در سر آمدم آخر مرا به سر چه دوانی

---

۳۹. دیوان عطّار، تصحیح سعید نفیسی، ص ۸۱. در تصحیح تقی تفضلی: «عاشقی و بینوایی کار ماست» نقل شده است.

چه باشد ارز سر لطف جان تشنه لبان را / از آن شراب دل آشوب قطره یی بچکانی
امید ما همه آن است در ره تو که یکدم / زبوی خویش نسیمی به جان ما برسانی
ز اشتیاق تو عطار از دو کون فنا شد / از آن او بود این و از آن خویش بدانی

آدمی به روشنی روش و شیوهٔ تعبیر و زبان سعدی را احساس می کند چنان که در غزلیات انوری نیز این کیفیت آشکارا هویداست و به این ترتیب شاید بتوان ادعا کرد که پایه‌های غزل باز شناختهٔ فارسی که اوج آن در زبان سعدی جلوه گر شد در همین قرون و به وسیله شاعرانی چون عطّار و انوری به ویژه از نظر شیوهٔ تعبیر گذاشته شد. از نظر مضمون نیز شواهد بسیاری در اشعار سعدی می‌توان یافت که نمودار توجه وی به سروده‌های عرفانی عطّار می‌تواند باشد که به چند مورد آنها اشاره می‌شود:

از عطّار:

تو با من در درون جان نشسته / من از هر دو جهان بیرونت جویم
«بیت شمارهٔ ۷۲۳۰ از غزل شمارهٔ ٦٤١»

من چرا گرد جهان گردم، چو دوست / در میان جان شیرین منست
«بیت شمارهٔ ۱۰٤۰ از غزل شمارهٔ ۹٤»

آشکارایی و پنهانی نگر / دوست با ما، ما فتاده در طلب
زین عجب‌تر کار نبود در جهان / بر لب دریا بمانده خشک لب
«بیتهای شماره ۱۰۵ و ۱۰٦ از غزل شمارهٔ ۱۲»

از سعدی:

دوست نزدیک‌تر از من به من است / وین عجب‌تر که من از وی دورم
چه کنم با که توان گفت که دوست / در کنار من و من مهجورم
«کلّیات سعدی، ص ۱۱٤»

از عطّار:

بر کنار گنج ماندی خاک بیز / در میان بحر ماندی خشک لب
«بیت شمارهٔ ۱۲۱ از غزل شمارهٔ ۱۳»

وی عجب تا غرق این دریا شدم / بانگ می‌دارم که استسقا خوشست
غرق دریا تشنه می‌میرم مدام / این چه سودایی است؟ این سودا خوشست
«بیتهای شمارهٔ ۸٤۷ و ۸٤۸ از غزل شمارهٔ ۷٦»

از سعدی:

روان تشنه بر آساید از وجود فرات مرا فرات زسر بر گذشت و تشنه ترم

«کلیّات سعدی ص ۶۲۳»

از عطّار:

بی تو از صد شادیم یک غم بهست با تو یک زخمم ز صد مرهم بهست

«بیت شمارهٔ ۱۱۴۵ از غزل شمارهٔ ۱۰۴»

دوست تر دارم من آشفته دل ذره‌ای دردت ز هر درمان که هست

«بیت شمارهٔ ۱۱۲۵ از غزل شمارهٔ ۱۰۱»

چو دردم هست منو ازم به درمان که با دردتو درمان درنگنجد

«بیت شمارهٔ ۱۸۹۷ از غزل شمارهٔ ۱۷۱»

از سعدی:

به حلاوت بخورم زهر که شاهد ساقی است به ارادت ببرم درد که درمانهم ازاوست

زخم خونینم اگر به نشود به باشد خنک آن زخم که هر لحظه مرا مرهم از اوست

«کلیّات سعدی، ص ۵۴۹»

از عطّار:

ای به وصفت گم شده هر جان که هست جانِ تنها نه، خرد چندان که هست

«بیت شمارهٔ ۱۱۰۷ از غزل شمارهٔ ۱۰۱»

چون در رهت یقین و گمانی همی رود ای برتر از یقین و گمان، از که جویمت؟

«بیت شمارهٔ ۱۶۳۹ از غزل شمارهٔ ۱۴۷»

از سعدی:

ای برتر از خیال و قیاس و گمان و وهم وز هر چه گفته‌اند و شنیدیم و خوانده‌ایم

مجلس تمام گشت و به آخر رسید عمر ما همچنان در اول وصف تو مانده‌ایم

«کلیّات سعدی دیباچه، ص ۷۳»

و شواهد زیاد دیگری از این گونه که گاه از بسیاری نزدیکی و تشابه مضمون، ظن توارد را نیز ناتوان می کند.

پس از عطّار در میان سخن پردازان دیگری که با مرکب راهوار شعر و اندیشه در پهنهٔ بی‌پایان عرفان تاخته‌اند به نام دو شاعر عرفانی دیگر یعنی جلال‌الدین محمد مولوی نابغه تفکر و فخرالدین ابراهیم عراقی شاعر عاشق و قلندر بر می‌خوریم که هر دو معاصر

یکدیگر بوده‌اند. شاید بتوان ادعا کرد که بر جای ماندن نام عراقی و شهرت او میان شعر دوستان و صاحبدلان، در واقع به خاطر شورانگیزی اشعار قلندرانهٔ اوست، نه شیوهٔ تعبیر بسیار برجسته یا نمودن اندیشه‌یی بی‌سابقه که کار غزل فارسی را دگرگون کرده باشد. تردید نیست که عراقی نیز غزلهای شیوایی در نمایش عشق عرفانی، و شوریدگی و شیفتگی بی‌خودانه نسبت به معشوق ازلی و گاه به معشوق مجازی به مصداق (اَلْمَجازُ قَنْطَرَةُ الْحَقیقَه) سروده است ولی راه او و اندیشهٔ او در این کار همان است که سترکتر و پر مایه‌تر از آن در اشعار عطّار دیده می‌شود، با این تفاوت که شاید بیش از نود درصد غزلیات عراقی را اشعار قلندرانه‌یی تشکیل می‌دهد که به مناسبت قلندر بودن وی با شوریدگی و نمایش ویژگی بیشتری از شعر قلندرانه، و به گونه‌یی یک دستتر سروده شده است ولی آنچه مسلم است در بررسی مراحل تحّول غزل عرفانی نمی‌توان عراقی را به عنوان یک نقطهٔ عطف باز نمود و نکات و دقایق جالب توجهی که مسیر شعر عرفانی را دگرگون کرده باشد در شعر وی یافت، در حالی که در دوران حیات وی، کاروان شعر عرفانی فارسی به جلیلترین منزلگاه خویش در گذرگاه اندیشه رسیده و کاروانسالاری با بینشی جهانگیر به نام جلال‌الدین مولانا یافته بود.

پ. مولوی

اگر چه اعتراف به زبونی و ناتوانی در بارهٔ بیان ارزش و عظمت و شکوهمندی جلال‌الدین مولانا در ادب فارسی و جهان و تجلیل و نمایش دقایق اندیشه‌های آسمانی وی نه در کمال این گفتار اثر دارد و نه عذر تقصیر به شمار است، ولی شاید بتواند نمودار ناچیزی از جلال و حشمت و مقام و گسترش اندیشهٔ جهانگیر این متفکر و سخنور بزرگ تاریخ به‌شمار رود، چه نه تنها نگارنده با توشهٔ اندک دانش ادبی خویش در برابر ارزیابی و نمایش جلوه‌های هنر و اندیشه مولانا دست از پای نشناخته و حتی گوشه‌یی از منظر جهان‌بینی وی را در توان بینش معنوی خویش نیافته، بلکه رهروان گرم‌سیر وادی معنی که با دست افزارهای دانشی گسترده به این میدان بی‌کرانه تاخته‌اند و عقابان تیز پر و آسمان سیر جهان شعر و عرفان، که سالیان بسیار عمر خود را به گلگشت در جهان ویژهٔ اندیشهٔ این بزرگ مرد احترام‌انگیز سرگرم بوده‌اند نیز سرانجام در برابر عظمت و گسترش بینش و اندیشگری وی ناتوان مانده و یا جز گوشه‌هایی از جهان بزرگ درون او را باز ندیده‌اند، زیرا به گواه راستین جلال‌الدین مولانا را یکی از نوابغ بزرگ تفکر و

اندیشه عالم بشریت می‌توان شمرد که با تجلیات روحی و تابندگی چشمگیر افکار و عقاید خویش در مثنوی جهان گیر و غزلیات دیوان کبیر نه تنها جهان گذشته و معاصر، بلکه آینده ناشناخته را نیز تسخیر کرده‌است و شاید بی‌هیچ دو دلی بتوان گفت نه‌تنها در هفت قرن اخیر و پیش از آن مانند او نیامده، دنیایی که روز به روز از شاهراه معنویت و معرفت به جبر مقتضیات زمان به دور می‌افتد، در آرزوی باروری زمان از چنین فرزندی، باید تشنه کام و خشک لب در دریای هستی باز نشیند.

برای نمودن بزرگی و شکوهمندی اندیشهٔ مولوی که در گسترش بی کرانه و والای شعر و ادب و بینش ایران بارگاهی ویژه و غیر قابل ارزیابی با دیگران دارد باید سخن کوتاه کرد و به مفهوم تعبیر فروزانفر در مقدمهٔ شرح مثنوی شریف تمسک جست چه نمودن گوشه‌های جهان درون مولانا که بر همهٔ علوم و معارف روزگار خویش احاطه داشته و به نیروی فکرت دوربین و پرده شکاف از آن همه گذر کرده و تا مقداری، نه اندک، به سوی زمان حاضر پیش آمده و در بعضی مسایل آن سوتر هم رفته است کاری است سترک که در دفترهایی چنین حقیر ناشدنی است و از سویی دیگر، کثرت مضمون، سرعت انتقال و حسن تعبیر و مهارت وی در پیوستن معانی گوناگون به یکدیگر سبب قوی و نیرومندی است که اعجاب و حیرت خواننده را چنان بر می‌انگیزد که دست از داوری برداشته و بی‌اختیار در پی گوینده حیرت انگیز مثنوی می‌رود. با این حال چون کار این دفتر بررسی راه غزل و دگرگونیهای آن در ادب پارسی است در سخنی کوتاه و شکسته، و نه در خور مولانا، به پژوهشی در غزلیات او مبادرت می‌شود. اگر چه هیچ اندیشمند و سخنوری از تأثیر محیط و آثار پیشینیان خویش نمی‌تواند دور بماند و آثار جلال‌الدّین محمد نیز نمایش گهگاهی از اندیشه‌های برهان‌الدین محقق ترمذی نخستین پیر او و دیگر عارفان را به دست می‌دهد و شیوهٔ بحث و افکار و اطلاعات حجة‌الاسلام محمد غزالی در احیاءالعلوم اثری عمیق در فکر مولانا به جای گذاشته و همچنین حدیقة‌الحقیقه سنایی و تذکرة‌الاولیاء و منطق‌الطّیر عطّار نیز مورد توجه مولوی بوده است، ولی بازتاب تأثیر اندیشه‌های این بزرگان از وجود مولوی، نمایشگر جهان‌بینی و نهان‌بینی تازه‌ای است که بی هیچ گونه تردید نبوغ و شخصیت یگانهٔ مولانا پردازنده و زیور بخش آن است، به گونه‌یی که او را نه تنها با هیچ یک از شاعران پیشین نمی‌توان سنجید، بلکه ارزیابی وی با شاعران پس از او نیز نمودار بی دانشی یا دست کم بی‌ذوقی است، از این روست که برای سیر در گلزار ویژهٔ طبع جلال‌الدین محمد راه دیگری، و

برای شنا در دریای بی کران فکرت او شیوه و دانشی دیگر بایسته است، زیرا او نه در بند ظاهر سخن و صنعت کلام و جهان بیرون شعر است و نه مرغ اندیشه‌اش در رشته‌های مرز آفرین بیکران خیال از پرواز می‌ماند.

دور از این ویژگیها، غزل مولوی بیشتر از آن روی چشمگیر و خاطرنواز است که پس از چند قرن که پیوستگی اصیل شعر و موسیقی در غزل از خاطرها دور مانده بود پیوند راستین آنها را با یکدیگر، به شیوهٔ روشن و آهنگینی که ویژهٔ زبان خود اوست، آشکارا جلوه‌گر می‌کند، چه آشنایی مولوی و پیوستگی روح او با موسیقی که در نخستین بیت و سر آغاز مثنوی با شعر:

بشنو این نی چون حکایت می کند | از جدایی‌ها شکایت می کند

مشهود است، چنین نمودی را در غزل او پرهیز ناپذیر می‌سازد. «شارحان مثنوی در تفسیر این بیت معانی مختلف ذکر کرده‌اند ولی بدون شک مقصود مولانا از نی، همین ساز دلنواز بادی است که او را به نَفَس و دم می‌نوازند به دلیل آنکه مولانا خود موسیقی می‌دانسته و با این ساز انس و علاقهٔ وافر و تمام داشته و آن را در غزلیّات، وصفی جامع کرده است از قبیل:

دلم را نالهٔ سرنای باید | که از سرنای بوی یار آید

«دیوان کبیر، بیت ۶۶۹ به بعد»

ای در آورده جهانی را ز پای | بانگ نای و بانگ نای و بانگ نای

«دیوان کبیر، بیت ۳۰۸۳۶ به بعد»

این نای خوش نوای که دلدار و دلخوشی | دم می‌دهی تو گرم و دم سرد می کشی

«دیوان کبیر، بیت ۳۱۸۲۵ به بعد»

و بسیاری شواهد دیگر از این گونه که می‌تواند دلیل آشکار این مدعا باشد.»[۴۰]

به این ترتیب و با توجه به اینکه اصولا شعر عرفانی به مناسبت شایستگی خوانده شدن در مجالس سماع صوفیان باید رابطهٔ آشکارتری با موسیقی داشته باشد غزل مولوی شور و حال و کیفیت ویژه‌ای نیز دور از محتوای آن می‌یابد که در اشعار دیگر شاعران مشهود نیست، بنابراین برای بررسی غزلیّات مولوی که دارای شیوهٔ تعبیر و شکل و اندیشهٔ یگانه‌ای است ــ هر قدر هم مختصر باشد ــ باید جداگانه داوری کرد.

---

۴۰. بدیع‌الزّمان فروزانفر، شرح مثنوی شریف، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۶، دفتر ۱، ص ۱.

۱. غزلیّات مولانا از نظر شکل

بررسی آثار مولانا همه جا نشان می‌دهد که توجه به ارزش و اندیشه و آن مایه از تفکر که باید رهنمون اخلاق و روش انسانی و هستهٔ مرکزی و ارزشمند شعر باشد تا چه اندازه وی را از تقیُّد به لفظ رها ساخته است تا جایی که گویی خود نیز به این موضوع توجه داشته و در اشعاریْ از شمار:

قافیه اندیشم و دلدار من　　گویدم مندیش جز دیدار من

و یا:

قافیه و تَفْعَلَه را گو همه سیلاب ببر　　پوست بود، پوست بود، در خور مغز شعرا

نیز به این معنی اشاره کرده است. این کیفیت در کار سخن‌پردازی مولوی چنان آشکار است که با یک نگاه سطحی به گونه و شکل و ترکیب و همبستگی واژه‌های اشعار او روشن می‌شود که تا چه اندازه از به کار بردن صنایع لفظی و بدیعی و همچنین کاربرد واژه‌های شکوهمند ــ و به اصطلاح منتقدین در خور شعر ــ به ویژه در غزل، فارغ بوده است تا جایی که بی‌تردید او را از این نظر نمی‌توان در حد سعدی و حافظ و یا سخن‌پردازان شیرین نغمه‌یی که در این راه نامی از خود به یادگار گذارده‌اند دانست و به راستی رسیدن به این حد برای اندیشمندی چون او لزومی هم نداشت ولی با این همه به نظر نگارنده مولوی تنها شاعری است که نه فقط از راه معنی و اندیشه، موقعی ممتاز و ویژهٔ خود دارد، بلکه از نظر به کار گرفتن شیوهٔ تُعبیر خاص، به غزلیات خود شکل و گونه‌یی در خور تحسین و بررسی بخشیده است که در هر گوشه‌یی از آن تازگی و نوسخنی چشمگیری نمایان است و در این مقال کوتاه به اختصار به زوایایی از آن اشاره می کنیم:

وزن

همان‌طور که در پیش گفته شد، آشنایی مولانا به موسیقی ازسویی و کیفیت خاص غزلیات عرفانی که در مجالس رقص و پایکوبی و سماع خوانده می‌شد از سویی دیگر، به غزل مولوی ویژگی ممتازی بخشیده و یک نوع تنوع چشمگیر در اوزان غزل وی پدید آورده است که احساس آن در مسیر مطالعه و گونه گونی آن، تنها با آمارگیری دقیق میسر است ولی آنچه مسلم است مسالهٔ تنوع وزن در غزل مولانا آن‌چنان بدیع و گسترده است که در کار هیچ شاعر دیگر چنین کیفیتی به چشم نمی‌خورد.

در میان این اوزان آنچه بیشتر جالب توجه و بی‌تردید وجود آن با آشنایی مولوی به

موسیقی مرتبط است، استفاده از اوزان ضربی و آهنگین شش تایی (مسدس کامل) و هشت تایی (مثمن کامل) است، چنان که هر اندازه در دیوان حافظ وزن (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلان یا فاعلن = دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم) که از متفرعات بحر مضارع و وزنی آرام و نوازشگر است بیشتر دیده می‌شود در دیوان کبیر مولانا، اوزان بسیار ضربی و هیجان انگیز شش‌تایی و هشت تایی کامل موجود است، چنان که تنها در صد غزل نخستین دیوان کبیر:

۳۵ غزل به وزن: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن = بحر (رجز مثمن سالم).

۱۰ غزل به وزن: مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن = بحر (سریع مثمن سالم).

۹ غزل به وزن: مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن = بحر (رجز مثمن مطویّ مخبون).

۱۸ غزل به وزن: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن = بحر (هزج مثمن سالم).

۱۸ غزل به وزن: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن = بحر(هزج مثمن اخرب).

۵ غزل به وزن: مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفاعیل = بحر (هزج مثمن مکفوف مقصور).

و ۵ غزل به اوزان مختلف دیگر وجود دارد. در حالی که اگر از بحور مورد استعمال در دیوان حافظ آمار تهیه شود، استفاده از این اوزان به جز وزن (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) به نصف و شاید به یک چهارم آن‌هم نمی‌رسد، چنان که در دیوان عطّار که بحور آن به وسیلهٔ نگارنده تعیین و آمارگیری شده است، در ۸۷۳ غزل عطّار به نسبت نود و پنج غزل نخستین دیوان کبیر تعداد این بحور بسیار ناچیز است و نگاهی به جدول زیر می‌تواند نمودار روشنی از این بررسی باشد:

وزن	اوزان مورد استفادهٔ (مولانا) در ۹۵ غزل	اوزان مورد استفادهٔ (عطار) در ۸۷۳ غزل
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۳۵ غزل	۱۱ غزل
مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن	۱۰ غزل	۰ غزل
مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	۹ غزل	۱۵ غزل
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۱۸ غزل	۱۴ غزل
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	۱۸ غزل	۳۲ غزل
مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفاعیل	۵ غزل	۰ غزل

به این ترتیب مشاهده می‌شود که برخی از بحور مورد استفادهٔ مولانا اصولاً در تمام غزلیات عطّار استعمال نشده است و کشش مولوی ــ به مناسباتی که گفته شد ــ به سوی

اوزان ضربی تا چه اندازه بیش از تمام شاعران ــ حتی شاعران عرفانی ــ از جمله عطّار بوده است و از همین روست که همایی در صفحهٔ ۵۷۳ دیوان عثمان مختاری می نویسد:

«مابین این دسته از شعرای غزل‌سرا فقط مولوی را به اعتقاد من می‌توان از سایر گویندگان به این جهت مستثنی کرد که اکثر و شاید عموم غزلیّات اصیل او یادگاری از نوع اشعار ملحون و متداول است که علاوه بر وزن عروضی دارای وزن ایقاعی نیز هست و این خاصیّت هم در غزلیّات او به دو سبب است، یکی اینکه مولوی خود در فن موسیقی و تألیف نغمات علماً و عملاً دست داشت و به طوری که در سرگذشت احوال او نوشته‌اند شخصاً رباب می‌نواخت و در پرده و سیم این ساز هم از خود ابتکاری کرده بود و روح نغمه‌سنج او که در درون سینه موسیقار داشت، طبعاً در غزلیّاتش اثر می گذاشت.

اگر موسی‌نیم موسیچه هستم　　درون سینه موسیقار دارم

دیگر اینکه غزلسرایی مولوی برای نمایش هنر شعر و شاعری نبود و در ساختن غزل به هیچ وجه جنبهٔ تصنّع و تنوّق شاعرانه نداشت، بلکه غزلیّاتش انگیختهٔ حالت جذبه و شور و هیجان روح و مولود نغمات تند و جوش و خروشهای عمیق عاشقانه بود و بیشتر نغمه‌های موزون خود را که به نام غزلیّات مولانا می خوانیم مخصوصاً برای حالت رقص و سماع صوفیانه و شاید هم بعضی را در همان حالت پایکوبی و دست‌افشانی ساخته است و بدین جهت در اکثر غزلیاتش بحور و اوزانی از قبیل بحر هزج و رجز به کار رفته است که با حالت رقص و سماع و دف و کف حلقات ذکر و مجالس پرحال و شور آن جماعت مناسب است و بالجمله عنصر جالب و مایهٔ اصلی غزلیّات مولوی جنبهٔ غنایی و موسیقی است، و این ویژگی در میان غزل گویان معروف قرن ششم هجری به بعد منحصر و مخصوص به همان غزلیّات مولوی است که آن هم از حدود سبکها و شیوه‌های معمول متداول شعر و شاعری که قابل تقلید و اقتفا باشد خارج است، بلکه یک حالت استثنایی غیر عادی است، مثل سایر احوال مولوی که او را از عموم شعرا و عرفا و متصوّفه مستثنی و ممتاز ساخته است.»

این داوری منصفانه‌یی در بارهٔ غزلیّات مولاناست و بررسی نسبتاً دقیق در شیوهٔ غزلسرایی وی به ویژه در مواردی که به‌جای استعمال مفاهیم در کلمات و ترکیبات در یک مصرع از خود وزن استفاده می کند، و یا چند غزل جداگانه را با یک مطلع و شاید تکرار دو بیت از آغاز هر یک در دیگری می‌پردازد، نشان کامل بی‌اعتنایی وی به قالب سخن و توجه بیشتر به محتوا و اندیشهٔ شاعرانه است:

اول نظر از چه سرسری بود / سرمایه و اصل دلبری بود
گر عشق و بال و کافری بود / آخر نه بروی آن پری بود؟!
آن جام شراب ارغوانی / وان آب حیات زندگانی
وان دیدهٔ بخت جاودانی / آخر نه بروی آن پری بود؟
جمعیت جانهای خرم / در سایهٔ آن دو زلف درهم
در مجلس و بزم شاه اعظم / آخر نه بروی آن پری بود؟!
از رنگ تو گشته‌ایم بی‌رنگ / ز آن سوی جهان هزار فرسنگ
آن دم که بماند جان ما دنگ / آخر نه بروی آن پری بود؟!
...

در ۲۲ بیت غزل شمارهٔ ۷۱٤ از دفتر دوم غزلیّات شمس و همچنین غزل زیر:

اول نظر از چه سرسری بود / سرمایه و اصل دلبری بود
گر عشق و بال و کافری بود / آخر نه بروی آن پری بود؟!
زان رنگ تو گشته‌ایم بی‌رنگ / زآنسوی خرد هزار فرسنگ
گر روم گزید جان اگر زنگ / آخرنه بروی آن پری بود؟!
رو کرده بجز به پادشاهی / وز نور مشارقش سپاهی
گر یاوه شد او ز شاه راهی / آخر نه بروی آن پری بود؟!
همچون مه بی‌پری پریدن / چون سایه برو و سر دویدن
چون سرو زبادها خمیدن / آخر نه بروی آن پری بود؟!

«در ۲۲ بیت غزل شمارهٔ ۷۱۵ از دفتر دوم غزلیات شمس»

که صرفنظر از اینکه شکل آن به یک ترکیب مربع با قافیه در سه مصرع و ترجیع مصرع چهارم در بقیهٔ بندهای ترکیب مانند است و در شعر معاصر نظایر آن را بیشتر می‌توان دید نیز ابداع و ابتکاری در شکل غزل آن زمان به شمار می‌رود. بند اول (مرکب از دو بیت) و یکی از ابیات دیگر آن در هر دو شعر تکرار شده است. همچنین غزلیات زیر:

مها به دل نظری کن که دل ترا دارد / به روز و شب به مراعاتت اقتضا دارد
ز شادی و زفرح در جهان نمی گنجد / دلی که چون تو دلارام خوش‌لقا دارد
ز آفتاب تو آن را که پشت گرم شود / چرا دلیر باشد؟ حذر چرا دارد؟
ز بهر شادی تست ار دلم غمی دارد / ز دست و کیسه تست ار کفم سخا دارد
مرا و صد چو مرا آن خیال بی‌صورت / ز نقش سیر کند عاشق فنا دارد

«غزل ۹۳۱ در ۱۸ بیت از دفتر دوم، غزلیات شمس»

مها به دل نظری کن که دل ترا دارد | **به روز و شب به مراعاتت اقتضا دارد**
ز شادی و ز فرح در جهان نمی گنجد | **که چون تو یار دلارام خوش لقا دارد**
همی رسد به گریبان آسمان دستش | که او چو سایه ز ماه تو مقتدا دارد
به آفتاب تو آن را که پشت گرم شود | **چرا دلیر نباشد؟ حذر چرا دارد؟**
چرا به پنجه کمر گاه کوه را نکشد | کسی که ز اطلس عشق خوشت قبا دارد

«غزل ۹۳۲ در ۹ بیت از دفتر دوم غزلیات شمس»

که در مطلع و دو بیت از اشعار با تغییری بسیار ناچیز مشترک است و همچنین غزل شمارهٔ ۹۳۳ از دفتر دوم که در چهار بیت زیر:

میان باغ گل سرخ های و هو دارد | که بو کنید دهان مرا، چه بو دارد؟
به باغ خود همه مستند لیک نی چون گل | که هر یکی به قدح خورد و او سبو دارد
چو سال‌سال نشاط است و روز روز طرب | خنک مرا و کسی را که عیش خو دارد
چرا مقیم نباشد چو ما به مجلس گل | کسی که ساقی باقی ماه‌رو دارد؟

با غزل شمارهٔ ۹۳۴ از همین دفتر مشترک است ولی بقیهٔ ابیات آن پنج بیت و بقیهٔ ابیات غزل ۹۳۴ هشت بیت است که با یکدیگر اختلاف دارند و همچنین این دو غزل در مطلع با غزل ۹۴۶ در مطلع و چند بیت دیگر مشترک‌اند. این چند غزل و غزلهای شمارهٔ ۷۵۸ و ۷۵۹ و ۹۶۸ و ۹۶۹ و ۱۰۰۷ تنها نمونه‌هایی از غزلیات دفتر دوم دیوان کبیر است که دارای مطلعها و ابیات مشترک است و در دیگر دفاتر نیز گونه‌های بسیاری از این نوع می‌توان یافت و به این ترتیب روشن است که مولانا به راستی در بند شکل ظاهری شعر نبوده و تنها به نیروی طبع موزون خویش به بیان عواطف و احساسات و اندیشه‌های درون خود توجه داشته است، بی آنکه از آوردن یک یا چندین بیت مشترک در غزلیات مختلف ــ که در کار شاعران دیگر دیده نمی‌شود ــ پرهیز کند و یا پس از سرودن به نظم و ترتیب آنها بپردازد، و در میان تمام شاعران زبان فارسی این کیفیت و دیگر ویژگیهای شعر مولانا با شعر واقعی که نمودار بی‌واسطه و ناخود آگاهانهٔ اندیشه است و در مقدمه پیرامون آن سخن رفت مطابقت می کند.

موضوع دیگری که در اوزان شعر مولانا باید مورد توجه قرار گیرد، استعمال اوزانی است که در گذشته نیز متروک مانده و یا بسیار کم مورد استفادهٔ شاعران قرار گرفته است و نمونه‌های زیر که تعداد آنها در دیوان کبیر نیز ناچیز نیست گواه راستینی بر این ادعاست:

جان جان مایی، خوشتر از حلوایی — چرخ را پر کردی زینت و زیبایی
دایهٔ هستی ها، چشمه مستی ها — سرده مستانی، و آفت سرهایی
باغ و گنج خاکی، مشغلهٔ افلاکی — از طوافت کیوان، یافته بالایی
وعده کردی کایم، وعده را می پایم — ای قمرسیمایم، تو کرامی پایی [41]

این غزل در ۱۹ بیت و دارای دو بیت عربی با همین قافیه است و یا غزل زیر:

تو چنین نبودی، تو چنین چرایی؟ — چه کنی خصومت، چو از آن مایی
دل و جان غلامت، چو رسد سلامت — تو دو صد چنین را، صنما سزایی
تو قمر عذاری، تو دل بهاری — تو ملک نژادی، تو ملک لقایی
فلک از تو حارس، زحل از تو فارس — زبرای آنرا که در این سرایی [42]

که در ۲۲ بیت است و غزل زیر:

خواهم یارا کامشب نخسپی — حق خدا را، کامشب نخسپی
چون سرو و سوسن، تا روز روشن — خوبیم و زیبا، کامشب نخسپی
یار موافق، تا صبح صادق — شاهی و مولا، کامشب نخسپی
ای ماه پاره، همچون (ستاره) — باشی به بالا، کامشب نخسپی [43]

و چنان که گفته شد این گونه بحور و همچنین متفرعات بحر (هزج) و حتّی (رمل) که مناسب با آهنگهای تصنیف گونهٔ امروزی است در غزلیّات مولانا به چشم می خورد که همچنین نمونه یی از کشش وی به سوی بحور و اوزان نزدیکتر به موسیقی است.

ابتکار و ذوق ویژهٔ جلال‌الدّین محمّد در کاربرد اوزان شعر تا جایی است که نه تنها کم و بیش از تمام اوزان موجود در شعر فارسی سود جسته، بلکه اوزان موجود را با شکل خاصی در برخی از غزلیات خود به کار گرفته که در کار شاعران دیگر هیچ گاه مانند آن را نمی توان یافت مانند غزلی به مطلع:

بیا بیا دلدار من، دلدار من، درآ، درآ، کار من در کار من
تویی تویی گلزار من گلزار من، بگو بگو اسرار من اسرار من [44]

---

۴۱. دیوان کبیر غزلیّات شمس، به تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۴، جزو هفتم، ص ۳.
۴۲. همان جا.
۴۳. همان کتاب، ص ۲۰.
۴۴. همان کتاب، جزو چهارم، ص ۹۳.

روشن است که هر یک از مصاریع غزل فوق را می‌توان در دو قسمت و شامل دو مصراع دانست که در آن صورت، شکل متعارف و نسبتا با سابقه‌یی خواهد داشت ولی تشکیل یک مصراع را به صورت و وزنی این چنین، باید از ابتکارات مولانا در شکل غزل فارسی دانست.

قافیه و ردیف

آن رهایی و بی‌اعتنایی و ناخودآگاهی که از نظر وزن در غزلیات مولانا به چشم می‌خورد در قوافی و ردیفهای انتخابی غزلهای وی بیشتر نمایان است، چه در میان این گونه اشعار مولانا گاه آشفتگیهایی از نظر قافیه و ردیف دیده می‌شود که تنها ویژهٔ سخن اوست و هیچ یک از شاعران ما به شیوهٔ او سخن نگفته‌اند زیرا خلاف آنچه در غزل معمول است مولانا گاه در غزلیات خود ــ که تعداد آنها نیز کم نیست ــ در میان شعر جای ردیف را به قافیه و یا جای قافیه را به ردیف می‌دهد مانند غزل زیر:

چه جمال جان فزایی، که میان جان مایی

تو به جان چه می‌نمایی، تو چنین شکر چرایی؟

غم عشق تو پیاده شده قلعه‌ها گشاده — به سپاه نور ساده، تو چنین شکر چرایی؟

«غزلیات شمس، جزو پنجم، ص ۱٤٤»

که «فزایی و مایی» با «چرایی» قافیه است ولی در ابیات بعد «تو چنین شکرچرایی» بدون داشتن قافیه و به صورت ردیف تکرار شده است و یا در غزل زیر:

بی همگان به‌سر شود، بی‌تو به‌سر نمی‌شود — داغ تو دارد این دلم، جای دگر نمی‌شود

دیدهٔ عقل مست تو، چرخهٔ چرخ پست تو — گوش طرب به دست تو، بی تو به سر نمی‌شود

جان ز تو جوش می کند، دل ز تو نوش می کند — عقل خروش می کند، بی‌تو به‌سر نمی‌شود

«غزلیات شمس جزو دوم، ص ۱۷»

که قافیه در مطلع «به‌سر نمی‌شود» و «دگر نمی‌شود» است ولی در بقیهٔ ابیات «بی‌تو به‌سر نمی‌شود» به صورت ردیف در آمده بی آنکه قافیه قبل از آن رعایت شده باشد. از سوی دیگر مولوی باز به خاطر همان بی‌اعتنایی به شکل ظاهری شعر از قافیه ساختن کلماتی از نوع «سوزد» با «انگیزد» پرهیز ندارد چنان که در غزل زیر در جزو دوم (ص ۲٤):

بتی کو زهره و مه را همه شب شیوه آموزد — دو چشم او به جادویی دو چشم چرخ بردوزد

شما دلها نگه دارید، مسلمانان که من با وی / چنان آمیختم با او که دل با من نیامیزد
نخست از عشق او زادم، به آخر دل بدو دادم / چو میوه زاید از شاخی، از آن شاخ اندر آویزد
ز سایهٔ خود گریزانم، که نور از سایه پنهانست / قرارش از کجا باشد؟ کسی کز سایه بگریزد
سر زلفش همی گوید «صلا زوتر رسن بازی» / رخ شمعش همی گوید «کجا پروانه تا سوزد»
برای این رسن بازی، دلاور باش و چنبر شو / درافگن خویش در آتش، چو شمع او برافروزد
چو ذوق سوختن دیدی، دگر نشکیبی از آتش / اگر آب حیات آمد، ترا ز آتش نینگیزد

که گویا در این غزل به شاعران عربی زبان اقتفا کرده که میان (واو) و (یا) فرقی نمی گذارند و در قصاید آنها را با یکدیگر قافیه می آورند، مانند:

اِنّا بنی نَهْشَلٍ لاندَّعی لأَبٍ / عَنْهُ وَلا هُوَ بالاّ بْناء یَشْرینا
اِنّی لَمِنْ مَعْشَرٍ اَفْنی اَوائِلَهُم / قیلُ الْکُماةِ اَلا اَیْنَ الْمُحامونا[۴۵]

و یا در میان غزلی با قافیهٔ (ماند و گرداند) به آوردن دو بیت عربی با قافیهٔ (اَیّاکُم و اَحْیاکُم) دست می‌زند بی آنکه به رعایت دیگر قوافی شعر مانند (بگرداند) و (فرو آید) توجه کند.

اگر چرخ وجود من از این گردش فرو ماند / بگرداند مرا آنکس که گردون را بگرداند
اگر این لشکر ما را ز چشم بد شکست افتد / به امر شاه لشکرها از آن بالا فرو آید
اگر باد زمستانی کند باغ مرا ویران / بهار شهریار من زِدِی انصاف بستاند
شمار برگ اگر باشد، یکی فرعون جباری / کف موسی یکایک را بجای خویش بنشاند
مترسان دل، مترسان دل ز سختیهای این منزل / که آب چشمهٔ حیوان بتا هرگز نمیراند
رَأَیْناکُمْ، رَأَیْناکُمْ وَ اَخْرَجْنا خَفایاکُمْ / فَاِنْ لَمْ تَنْتَهوا عنّا فَاِیّانا و اِیّاکُمْ
وَ اِنْ طُفْتُمْ حَوالینا و اَنْتُمْ نُورُ عَیْنانا / فَلا تَسْتَیْئِسوا منّا، فَاِنَّ الْعیشَ اَحْیاکُمْ
شکسته بسته تازیها، برای عشق بازیها / بگویم هر چه من گویم، شهی دارم که بستاند
چو من خود را نمی‌یابم، سخن را از کجا یابم / همان شمعی که دادا این را چو شمعم هم بگیراند

«جزو دوم، غزلیات شمس، غزل ۵۹۲»

و قافیهٔ اشعار غزل شمارهٔ ۶۶۰ از جزو دوم نیز از این نظر قابل توجه است و همه این موارد همان‌طور که گفته شد نمودار بسیار ارزنده‌یی است از تمرکز اندیشهٔ مولانا به معنی و بی‌توجهی وی به قافیه، و این حال از اندیشمندی که به زبان خویش گفته که از اندیشیدن به قافیه می‌پرهیزد و به دیدار جمال معنی می‌پردازد و یا به روشنی سروده است:

---

۴۵. همان کتاب، جزو دوم، ص ۲۴.

قافیه و تَفَعله را گو همه سیلاب ببر — پوست بود، پوست بود، درخور مغز شعرا
رستم از این بیت و غزل، ای شه ایوان ازل — مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ کشت مرا

دور نیست.

ویژگی چشمگیر دیگر غزلیات مولانا که با اوزان انتخاب شده در غزل او همبستگی بسیار دارد، رعایت قافیه‌های داخلی است که به نمونه‌هایی از آن در غزلیات عطّار اشاره کردیم ولی به جرأت می‌توان گفت مولوی در این راه ـ شاید به سبب انتخاب بیشتر اوزان ضربی ـ از عطّار نیز پیشی بسیار جسته و کار او در این زمینه متنوعتر و گسترده‌تر است. منظور از رعایت قافیهٔ داخلی، آوردن واژه‌های هم قافیه با ردیف یا بدون آن در هر پاره از اوزان داخلی اشعار ـ به ویژه در اوزان مثمن و متفرعات آنها ـ است مانند غزل زیر که دو بیت از آن به عنوان نمونه آورده می‌شود:

ای رستخیز ناگهان، ای رحمت بی‌منتها — ای آتش افروخته، در بیشهٔ اندیشه‌ها
امروز خندان آمدی، مفتاح زندان آمدی — بر مستمندان آمدی، چون رحمت و لطف خدا[46]

که «خندان و زندان و مستمندان» در بیت دوم هم قافیه و «آمدی» ردیف مشترک در آنها به شمار می‌رود در حالی که قافیهٔ اصلی شعر «منتها، ها، خدا» است. و این گونه قافیه‌ها را در بیشتر غزلیات مولانا آشکارا می‌توان دید، حتی مولانا در برخی از غزلیات دیگر از این‌هم پا فراتر نهاده و از نظر رعایت قافیه‌ها و ردیف داخلی گونه‌های جالبی از شکل غزل فارسی را به دست می‌دهد که شایستهٔ ارزیابی است، مانند ابیاتی از غزل زیر:

ای یوسف خوش‌نام ما، خوش می روی بر بام ما — ای در شکسته جام ما، ای بر دریده دام ما
ای نور ما، ای سور ما، ای دولت منصور ما — جوشی بنه در شور ما، تا می‌شود انگور ما
ای دلبر مقصود ما، ای قبله و معبود ما — آتش زدی در عود ما، نظاره کن در دود ما
ای یار ما، عیّار ما، دام دل خمّار ما — پا وامکش از کار ما، بِستان گرو دستار ما
در گل بمانده پای دل، جان می‌دهم چه جای دل — وز آتش سودای دل، ای وای دل، ای وای ما
ای راحت سحر و بیان ای شمس اطوار جهان — جان و دلی هم جان جان ای جان ما ای جان ما[47]

که در هر یک از ابیات این غزل جداگانه با ردیف مشترک «ما» قافیه‌های جداگانه یی رعایت شده است و قوافی داخلی هر بیت با ردیف «ما» با قافیه اصلی و برونی آن یکی است مانند «نام ما، بام ما، جام ما، دام ما» در بیت اول و «نور ما، سور ما، ...

---

۴۶. همان کتاب، جزو اول، ص ۴.

۴۷. همان کتاب، جزو اول، ص ۶.

ما ، منصور ما ، شور ما ، انگور ما» در بیت دوم و همچنان تا بیت پنجم که ردیف «ما» جای خود را به «دل» می‌دهد و تنها در پایان بیت باقی می‌ماند و چنان می‌نماید که هر یک از ابیات، ویژهٔ غزلی جداگانه باید باشد ، حال آنکه مولوی همه این ابیات را بی آنکه قافیهٔ بیرونی داشته باشند تنها به اعتبار ردیف «ما» در یک غزل آورده است و از این روست که گاه کژ طبعانی که گرفتار تعصّب و بندی شکل ظاهری غزل‌اند و از مغز به پوست پرداخته‌اند از این شیوهٔ مولوی انتقاد می کنند ، حال آنکه از شاعر اندیشمندی که باطن روشن بینش، جهان را از فراز همه قید و بندها می‌نگرد و مرغ دور پرواز و آسمان سیر اندیشه‌اش به هیچ روی در بندهای پوسیده و ابلهانهٔ ظاهر اسیر نمی‌شود ، همه چیز و همه راه پسندیده و دلپذیر است، و به ویژه آنکه شکوه فکرت و شور و حال احساسات و آهنگینی سخن دل‌انگیز وی، صاحبدل روشن‌بین را آن‌چنان سر مست و شگفت زده می‌سازد که از پرداخت به این بهانه‌ها فارغ می‌نشیند.

در برخی از غزلیات مولانا این شور و حال و این هیجان و سر مستی تا جایی است که از خلال هر واژه یا ترکیب که در اوزان شورانگیز طبع وی می‌نشیند جلوه می کند و واژه‌ها به افراط در داخل شعر قافیه می‌شوند و شکل بدیعی را که در غزل هیچ‌یک از شاعران به آن سرشاری و شور نمی‌توان یافت پدید می آورند ، چنان که در ابیات زیر نمونه‌یی از آن را می‌توان دید:

یار مرا ، غار مرا ، عشق جگر خوار مرا	یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا
نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی	سینهٔ مشروح تویی، بر در اسرار مرا
نور تویی، سور تویی، دولت منصور تویی	مرغ کُه طور تویی، خسته به منقار مرا[48]

گزینش واژه‌ها و تعداد ابیات غزل

بررسی دقیق و داوری راستین پیرامون شیوهٔ گزینش واژه‌ها در غزلِ مولانا نیز مانند پژوهش دیگر مشخّصات غزل وی، فرصتی بسیار و بینش و دانشی در خور می‌خواهد تا داد سخن والای او را بدهد ، ولی اندک دقتی در غزلیات وی به خوبی نشان می‌دهد که توجه شایستهٔ مولانا به مفهوم و اندیشه‌های متجلی در شعر و بی‌اعتنایی وی به دیگر ظواهر سخن، نه تنها در قافیه و ردیف و استعمال برخی اوزان مؤثر بوده، بلکه در کاربرد واژه‌ها نیز تأثیر گذاشته است، آن‌چنان که او را از بند استفاده از واژه‌های فخیم و بلند و شایسته

۴۸. همان جا

غزل ــ که مورد توجه منتقدان و شاعران هم دوران او بوده است ــ رها ساخته، تا جایی که وی از به کار گرفتن برخی واژه‌ها یا ترکیبات نامأنوس و همچنین به کار بردن نوادری که در دستورزبان می‌توان یافت و حتی استعمال عامیانهٔ واژه‌ها دوری نجسته است، چنان که در غزل به مطلع:

ننگ هر قافله در شَشدرهٔ ابلیسی　　　تو به هر نیّت خود مسخرهٔ ابلیسی

از جزو ششم دیوان کبیر، از استعمال واژهٔ «نره» به معنی آلت تناسل در بیت زیر:

نان ببینی تو وحیزانه در افتی دررو　　　عاشق نطفهٔ دیو و نرهٔ ابلیسی

«جزو ششم، بیت ۳۰۵۶۶»

و همچنین واژه‌هایی مانند: بز، شلغم پخته، تره، توبره، قوصره، به معنی زنبیل و انبانی که از برگ خرما بافند و غرغره خودداری نکرده و مانند آنها را در ابیات غزلیات دیگر نیز آورده است که به نمونه‌یی از آنها اشاره می‌شود:

دریده پهلوی همیان از آن زرِ بسیار　　　دریده قوصره‌هاشان زبار قند و نبات

«جزو اول، بیت ۵۱۹۴»

سرسبز و خوش هر ترّه‌یی، نعره‌زنان هر ذرّه‌یی
کَالْصَّبْرُ مِفْتاحُ الْفَرَجْ، وَالْشُّکرُ مِفتاحُ الرِضا

«جزو اول، بیت ۴۳۷»

با روی تو کفر است به معنی نگریدن　　　یا باغ صفا را به یکی ترّه خریدن

«جزو چهارم، بیت ۱۹۸۸۵»

گفت شرابِ کسی، کو همهٔ چرخ را　　　با همه دولاب جان، می‌نخرد یک تره

«جزو پنجم، بیت ۲۵۳۹۶»

ای بسا شیر که آموختیش بز بازی　　　سوی بازار که برجّه، هله زیرک، هله‌زو

«جزو هفتم، بیت ۳۴۸۱۳»

این نفس ستیزه رو، چون بز بچه بالا جو　　　جز ریش ندارد او، نامش چه کنم؟ ریشو

«جزو پنجم، بیت ۲۴۰۴۴»

که آوردن صفت ریشو نیز همچنان گواهی بر این ادعاست، و یا واژه‌های عامیانه و ترکیاتی که در شواهد زیر آورده می‌شود:

آبریز به معنی مستراح:

به آبریز بود چونکِ خورد حلوا تن　　　به سوی عرش پرد، چونکِ خورد حلوا جان

آدمچه به معنی آدمی خرد و کوچك:

وانکه از پهلوی او وز پشت او پر شوند آدمچگان اندر زمن

«جزو چهارم، بیت ۲۱۲۱۰»

آیان به معنی آنچه در حال آمدن باشد:

می باش همچون ماهیان، در بحر آیان و روان

گر باد خشکی آیدت، از بحر سوی گنگ شو

«جزو پنجم، بیت ۲۲۵۹۲»

آن چون نهنگ آیان شده، دریا درو حیران شده

وین بحری نو آشنا در آشنا آویخته

«جزو پنجم، بیت ۲۴۱۵۷»

امروزینه به معنی مرتبط به امروز:

دی بدادی آنچه دادی جمع را ای میر داد بخش امروزینه کو؟ ای هر دمی بخشنده‌تر

«جزو دوم، بیت ۱۱۲۵۵»

ایچی به معنی هیچ چیز:

ترجیع دو، ذوق و میل ایچی در دادن و در گرفتن از چی؟

«جزو هفتم، بیت ۳۵۴۲۶»

آچار به معنی ترشی ها:

تُرُش دیدم جهانی را من از ترس در آن دو شاب چون آچار هستم

«جزو دوم، بیت ۱۵۷۸۹»

بنگی به معنی معتاد به خوردن و استعمال بنگ:

بنگی شب نگر که چون دادست جملهٔ خلق را از این بنگاب

«جزو اول، بیت ۲۴۹۶»

لبلبو به معنی چغندر پخته یا لبو:

تو اگر در فرح نه‌یی، که حریف قدح نه‌یی چه بَرد مست از لبش، که بوَد مست لبلبو

«جزو پنجم، بیت ۲۳۹۰۷»

باشش به معنی اقامت، وجود و هستی:

همگی پرده و پوشش ز پی با شش تست جرس و طبل و رحیل از جهت رحلت تست

«جزو اول، بیت ۴۴۰۷»

اشکوفه به معنی قی و استفراغ:

باغ و گلستان ملی، اشکوفه می کردند دی	زیرا که ابریق از پگه خوردند خماران ما

«جزو اول، بیت ۳۹۸»

پیس به معنی دو رنگ، رنگ‌رنگ، متلون:

عاشقیِ آن صنم، وانگه ترس کسی؟	یک دم و یک رنگ باش، عاشق و آنگاه پیس

«جزو سوم، بیت ۱۲۹۰۹»

آش بلغوری به معنی آشی که از گندم خرد شده و آسیا کرده پزند:

جمال حور به از بردگان بلغاری	شراب روح به از آش‌های بلغوری

«جزو ششم، بیت ۳۲۷۳۱»

و بسیاری دیگر از این گونه واژه‌ها که آوردن آنها در این گفتار طولانی خواهد شد[۴۹] و همچنین استعمال واژه‌ها به‌صورت عامیانه که نمونه‌یی از آنها آورده می‌شود:

غلبیر به معنی غربال، غربیل، پرویزن:

غلبیرم اندر دست او، در دست می گرداندم

غلبیر کردن کار او، غلبیر بودن کار من

«جزو چهارم، بیت ۱۸۹۳۸»

عرعر کردن به معنی مانند خران صدا کردن:

داندی مُقری که عرعر می کند	ترک کردی عرّوعرّ، بگریستی

«جزو ششم، بیت ۳۰۷۳۰»

غوصه به معنی غم و اندوه گلوگیر:

گل سوری که عکس او جوانان را کند غوصه	چو بر پیران زند بویش نمانندشان قرار ای دل

«جزو هفتم، بیت ۳۵۲۹۸»

قلف تلفظ عامیانهٔ قفل:

هم فرقی و هم زلفی، مفتاحی و هم قلفی	بی‌رنج چه می‌سلفی، آواز چه لرزانی

«جزو پنجم، بیت ۲۷۶۳۸»

در میان اشعار، به ویژه غزلیّات مولانا، که بیشتر آنها با تخلّص شمس سروده شده است، صرفنظر از اینکه واژه‌های عربی و ملمّعات فراوان و حتی برخی اشعار و غزلیات عربی بسیار به چشم می‌خورد واژه‌های ترکی و گاه واژه‌های یونانی نیز به کار رفته است

---

۴۹. همان کتاب، جزو هفتم، ص ۱۸۱.

چنان که در برخی از غزلیات وی گاه یک مصراع و حتی یک بیت به این زبان دیده می‌شود و متأسفانه چون مربوط به گویش یونانی و شاید زبان محلی زمان مولانا در آن دیار باشد معانی و مفاهیم آنها بر ما پوشیده است و در اینجا تنها به آوردن نمونه‌یی از آن مبادرت می‌شود:

کالی تیشبی آپانُسُو، ای افندی چَلَبی　　نیم شب بر بام مایی، تا کرامی طلبی
گه سیه پوش و عصا، که منم کالویروس　　گه عمامه و نیزه‌یی، که غریبم عربی
هر چه هستی‌ای امیر، سخت مستی شیر گیر　　هر زبان خواهی بگو، خسروا شیرین لبی
اِرتمی آغاپُسُو، کایکاآپراترا　　نور حقی یا حقی، یا فرشته یا نبی
چون غم دل می‌خورم، رحم بر دل می‌برم　　کای دل مسکین چرا، در چنین تاب و تبی؟
دل همی گوید که «تو از کجا، من از کجا؟　　من دلم تو قالبی، رو همی کن قالبی
پوستها را رنگها، مغزها را ذوقها　　پوستها با مغزها کی کند هم مذهبی»؟
کالی میرالیری، پوستِن کالاستن　　شب شمار اروز شد، نیست شبها را شبی
اشکِلِفِیس چلپی، انپا پیسْوایْلادو　　سرد هی کن لحظه یی، زانکه شیرین مشربی
من خمش کردم مرا، بی‌زبان تعلیم ده　　آنچ از اولزرد دل مشرقی و مغربی

«جزو هفتم، غزل ۳۱۰۹»

ویژگی چشمگیر دیگر درغزلّیات مولانا محدود نبودن ابیات به تعدادی است که معمولاً برای غزل تعیین کرده‌اند، چنان که برای مثال غزلهایی با مطلعهای زیر:

بویی همی‌آید مرا، مانا که باشد یارمن　　بر یاد می‌پیمود می، آن با وفا خمار من

«جزو چهارم، ص ۹۸»

ای ز تو مه پای کوبان، وز تو زهره دف زنان　　می‌زنند ای جان مردان، عشق ما بر دف زنان

«جزو چهارم، ص ۱۸۹»

ای مُبدِعی که سگ را، بر شیر می‌فزایی　　سنگ سیه بگیری، آموزیش سقایی

«جزو ششم، ص ۱۹۶»

آن خواجه را در کوی ما، در گل فرو رفتست پا
با تو بگویم حال او، بر خوان اَذا جاءَ القَضا

«جزو اول، ص ۲۱»

به ترتیب در ٤٤ و ۹۲ و ۵۰ و ٤۵ بیت سروده شده است و این خود گواهی است بر بی‌ارزشی موازینی که پیرامون محدود بودن ابیات غزل از ۵ تا ۱۸ یا ۱۹ بیت مقرر شده

است و در گفتارهای پیش به آن اشاره شد. پژوهش همه جانبه در شکل غزل مولانا و شیوهٔ تعبیر چشمگیر و شگفت‌انگیز او روش بیان (سوررآلیست)ها را که هفت قرن بعد از مولانا در سال ۱۹۲۲ میلادی در فرانسه پایه گذاری شد به خاطر می آورد.

آندره برتون[۵۰] در نخستین بیانیهٔ سوررآلیسم که در سال ۱۹۲٤ منتشر شد چنین نوشت:

«سوررآلیسم خود کاری مغزی است که می‌خواهد یا به وسیلهٔ زبان، یا به وسیلهٔ قلم و یا به هر وسیلهٔ دیگر، جریان واقعی عمل تفکر را بیان کند. سوررئالیسم تقریر و تثبیت تفکر است بدون تحکم عقل و خارج از هر گونه تقید به قوانین زیبا شناسی و اصول اخلاق.»[۵۱]

و برای توفیق هر چه بیشتر حفظ اصالت اندیشه در بیان و فراغت از دنیای بیرون، سرانجام نگارش خود به خود را پیشنهاد کرد، چه به عقیدهٔ او این روش به بهترین گونه‌یی بیان ضمیر پنهان و اندیشهٔ مجرد را از نظارت ذهن بیدار رها و پیامهای اندیشمندی را که بر بالهای تفکر نشسته و به پرواز آمده است ثبت می کند بی آنکه کوچکترین قلم خورد گی یا اصلاح، اصل الهام جامع و اندیشهٔ مجرد وی را در هم ریزد.

اگر چه در این گفتار سر آن نیست که کار مولانا با شیوهٔ تعبیر (سوررآلیست) ها ارزیابی شود و یا با کوششی نابخردانه پیوستگی جامعی میان شیوهٔ بیان مولانا در غزل یا شعر با موازین سوررئالیستی برقرار گردد، ولی نگاهی به روش بیان این سرآمد اندیشگران و نغمه‌پردازان جهان عرفان، توجه مولوی را به آنچه قرنها بعد پیشوایان ادب و فرهنگ غرب برای راه یافتن به ضمیر پنهان آدمی عنوان کردند و دامنهٔ چیرگی آن مکتب را به دیگر هنرها و سراسر جهان کشانیدند نشان می‌دهد، آن رهایی از بند کلمات و تقید به گزینش واژه‌ها، آن بی‌اعتنایی به موازینی که شاید رعایت آنها سراینده را از نمایش اندیشهٔ اصیل خود باز می‌دارد و ضمیر پنهان وی را گرفتار نظارت ذهن بیدار می کند، آن شورانگیزی و آهنگی که در شعر غزلی مولانا موج می‌زند و نموداری از بی‌قراری طبع و آشفتگی احوال درون اوست جز آنچه پس از چندین قرن بنیان گذاران مکاتب ادبی غرب پرچم آن‌را به نام سوررآلیست بر افراشتند و شاید پیشروان و پیروان آن گوشه‌یی از جهان شگرف نبوغ مولوی را نیز نتوانستند بنمایند چه می‌تواند باشد؟

---

۵۰. A. Breton نویسندهٔ فرانسوی (۱۹٦٦ - ۱۹۸٦ م.).

۵۱. رضا سید حسینی، مکتبهای ادبی، تهران، نیل، ۱۳۳۷، ص ۳۰۹.

۲. غزلیّات مولوی از نظر محتوا و اندیشه

همان گونه که در آغاز گفتگو پیرامون این بزرگ مرد جهان ادب اشاره شد، آهنگ ورود و سیر و گشت در بی کران اندیشهٔ مولوی به هدف ارزیابی و توفیق در نمودن جلوه های تفکر وی در مثنوی و غزلهای شورانگیزش درست و راست «دریا به کوزه کردن» و «آب در غربال بیختن» است، ولی چون در این گذرگاه از نگاهی به گوشه های دنیای درون مولانا و جلوه‌های آسمانی آن در غزل گریز نیست، در حالی که پای رهروی در این پهنهٔ پر مخاطره نا استوار است و هر دم بیم لغزش و شرمساری از آن، آهنگ این گفتگو را به تشویش می آمیزد، به نمایش شیوهٔ اندیشهٔ مولانا در غزلیات او می پردازیم:

به راستی آنچه زبان مولوی را از بند هر گونه تکلّف و تصنّع رهایی بخشیده، سترگی و گسترش بی کران اندیشه های آسمانی اوست که در حال والایی و بی‌قراری و آشفتگی و دور پروازی، در هر گوشه از جهان انسانیت و اخلاق و عشق و خود باختگی پر می کشد، آن‌چنان که تفکر وی را در یک مسیر نمی‌توان پیروی کرد. روح اندیشگر و سرشار از محبت مولانا با آن بینش یگانه و کم مانند ماناکه مرکز دایره‌یی است که هر دم بر آن بنگری، در همان لحظه شعاعی بی‌شمار و از همه سوی به ازلیت و ابدیت می‌فرستد که هر یک روشنگر جهانی از حقایق هستی است و آدمی از پی گیری هر یک زبون و در میان آن آشفته و سر گردان است و از همین روست که اندیشهٔ او کلمات و واژه‌های محدود و نارسا را از هم می‌درد، از بند وزن و قید قافیه و تصنع و تکلف می‌رهد و باز با همهٔ این بی‌بند و باریها، گونه‌یی از شکوه و جلال شاعرانه که تنها ویژهٔ اوست در پیش چشم دارد.

شک نیست که دست مایهٔ نخستین غزلیات مولانا نیز مانند دیگر آثار گرانقدرش عشق الهی است، عشقی سرشار و شگفت‌انگیز، عشقی پاک و پر خروش، عشقی والا و پر جذبه که در دریای بی کران روح او، توفانی پی گیر انگیخته و تجلیات شکوهمند خود را هر جای به گونه‌یی شیرین و دلپذیر در شعر وی می‌نماید. عشقی این‌چنین در غزل مولانا که عرفان او را به خویش مبدل ساخته، در وجود شمس تبریزی [۵۲] متجلّی می‌شود، همان پیر عارف پاکدلی که ناگهان بر سر راه (جلال‌الدّین محمّد) جلوه نموده و آفتاب دیدارش چنان بر او تافت که خرمن مستعد روح پر شکوه مولانا را به آتش کشید و «هر

---

۵۲. محمّد بن ملک‌داد (د. گ. بعد از ٤٦٥ هـ.ق).

که جز معشوق باقی جمله سوخت»[۵۳] و پس از چندی که سرانجام شمس به گمنامی پیوست و مولانا را به فراق همیشگی خویش گرفتار کرد آتش دل مولانا فروزانتر و پر سوزتر در سخنش پیوست و نمایشگر شوریدگیهای وی شد. گویی وجود شمس شهابی بود که «خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود»، بارقه‌یی بود که آسمان اندیشهٔ مولوی را لحظه‌ای روشن کرد و باز به تاریکی پیوست، ولی دست هنرمند مولوی در همان زمان کوتاه، چراغ نبوغ خویش را از آن روشنی، آن‌چنان افروخت که جهانی را جاودانه روشن ساخت. بنابراین آنچه محور اصلی غزلیات مولانا را تشکیل می‌دهد عشق و شوریدگی و سوز و ساز است که به شیوهٔ قلندرانه و بسیار دلپذیر و گاه حیرت‌انگیز بیان شده، ولی این عشق گاه در پیرایهٔ داستان، گاه بندرت در وصف طبیعت و ستایش آفرینندهٔ جهان و گاه در وصف معشوق که خود آفریدهٔ آفریدگار است متجلی می‌شود، به این ترتیب می‌توان عشق و شوریدگی مولانا را در غزلیاتش به گونه‌های زیر مشاهده کرد.

اندیشه‌های عاشقانه

که شمار آنها در میان غزلیات مولانا کم نیست، اگر چه ظاهر این غزلها چنان می‌نماید که عاشقی شیدا و سر از پای نشناخته در وصف معشوق و جمال و زیبایی وی سروده و یا سوز و ساز ایام فراق را به شیوه‌یی دلنشین بیان داشته است ولی آشنایی به شیوهٔ اندیشهٔ مولانا و شناخت آتشی که در دل او روشن است می‌نماید که این شیفتگیها و شوریدگیها، همه از سرچشمهٔ فیاض و جوشان عشق الهی سر می گیرد:

صنما سپاه زلفت به حصار دل درآمد بگذر بدین حوالی، که جهان به هم بر آمد
به دو چشم نرگسینت، به دو لعل شکرینت به دو زلف عنبرینت، که کساد عنبر آمد
به پلنگ عزت تو، به نهنگ غیرت تو به خدنگ غمزهٔ تو، که هزار لشکر آمد
به حق دل لطیفی، خوش و مقبل و ظریفی که بدو وظیفهٔ تو ابدا مقرر آمد
که خلیل حق که دستش همه‌سال بت شکستی به خیال خانهٔ تو، شب و روز بتگر آمد
تو مپرس حال مجنون که ز دست رفت لیلی تو مپرس حال آزر، که خلیل اندر آمد
به جهانیان نماید، تن مرده زنده کردن چو مسیح خوبی تو، سوی گور عازر آمد [۵۴]

---

۵۳. منصور مشفق، غزلیات شمس تبریزی، مقدمهٔ جلال همایی، ص ۹۲

۵۴. عازر Saint Lazare برادر مریم که توسط عیسی احیا شد. ذکران وی در ۱۷ دسامبر است.

چه خوش است داغ عشقت که ز داغ عشق هر جان ز خراج و عشر و سخره، ابدا محرر آمد
به سوار روح بنگر، منگر به گور قالب که غبار از سواری حَسَن و منور آمد
ز حجاب گل دلا تو، به جهان نظاره‌یی کن که پس گل مشبک، دو هزار منظر آمد
دو سه بیت مانده باقی تو بگو که از تو خوشتر که ز ابر منطق تو، دل و سینه اخضر آمد

و یا در این غزل که پایه‌های شیوهٔ عاشقانهٔ سعدی را به‌یاد می آورد:

بر سر آتش تو سوختم و دود نکرد آب بر آتش تو ریختم و سود نکرد
آزمودم دل خود را به هزاران شیوه هیچ چیزش بجز از وصل تو خشنود نکرد
آنچه از عشق کشید این دل من کُه نکشید و آنچه در آتش کرد این دل من، عود نکرد
گفتم: این بنده نه در عشق گرو کرد دلی؟ گفت دلبر که: بلی کرد، ولی زود نکرد
آه، دیدی که چه کردست مرا آن تقصیر؟ آنچه پشه به دماغ و سر نمرود نکرد
گر چه آن لعل لبت عیسی رنجورانست دل رنجور مرا چارهٔ بهبود نکرد
جانم از غمزهٔ تیر افگن تو خسته نشد زانکه جز زلف خوشت را زرِه و خود نکرد
نمک و حسن جمال تو که رشک چمن است در جهان جز جگر بنده نمکسود نکرد
هین خمش باش که گنجی است غم یار ولیک وصف آن گنج جزین روی زراندود نکرد

وصف طبیعت

که باز با توجه به شور عشق مولانا از همین سرچشمهٔ جاودانی مایه می گیرد چنان که در غزل زیر:

دی شد و بهمن گذشت، فصل بهاران رسید جلوهٔ گلشن به باغ، همچو نگاران رسید
زحمت سرما و دود، رفت به گور و کبود شاخ گل سرخ را، وقت نثاران رسید
باغ ز سرما به کاست، شد ز خدا داد خواست لطف خدا یار شد، دولت یاران رسید
آمد خورشید ما، باز به برج حمل معطی صاحب عمل، سهم شماران رسید

از وصف دلنشین بهار و فرا رسیدن آن باز به رابطهٔ میان طالب و مطلوب و عاشق و معشوق می پردازد و همچنان عاشقانه به توصیف بهاران ادامه می دهد:

طالب و مطلوب را، عاشق و معشوق را همچو گل خوش کنار، وقت کناران رسید
بر مثل وامدار جمله به رندان بدند زر گر بخشایشِ، وام گزاران رسید
جملهٔ صحرا و دشت، پر ز شکوفه ست و کشت خوف تتاران گذشت، مشک تتاران رسید
هر چه بمردند پار، حشر شدند از بهار آمد میرشکار، صید شکاران رسید

آن گل پیرین لقا، شکر کند از خدا — بلبل سر مست ما، بهر خماران رسید
وقت نشاطست و جام، خواب کنون شد حرام — اصل طربها بزاد، شیره فشاران رسید
جام من از اندرون، بادهٔ من موج خون — از ره جان ساقیِ، خوب عذاران رسید

پند و اندرز

مولانا گاه کمال صفا و اندیشه‌های عارفانه خود را به‌منظور تهذیب نفس در مضامین سرشار از پند و حکمت بیان می کند چنان که در غزل زیر:

غرّه مشو گر ز چرخ، کار تو گردد بلند — زانکه بلندت کند، تا بتواند فگند
قطرهٔ آب منی، کز حیوان می‌رهد — لایق قربان نشد، تا نشد آن گوسفند
تودهٔ ذرات ریگ تا نشود کوه سخت — کس نزند بر سرش، بیهده زخم کلند
تا نشود گردنی، گردن کس غل ندید — تا نشود پاروان کس نشود پای‌بند
پس سَبَقَتْ رَحْمَتی در غَضَبی شد[55] پدید — زهر بدانکس دهند کوست معوّد به قند
برگ که رست از زمین، تا که درختی نشد — آتش نفروزد او، شعله نگردد بلند
باش چون رز میوه‌دار، زور و بلندی مجوی — از پی خرما بدانک، خار وراکس نکند
از پی میوهٔ ضعیف، رُسته درختان زفت — نقش درختان شگرف، صورت میوه نژند
دل مثل اولیاست، اُستن جسم جهان — جسم به دل قایمست، بی‌خلل و بی گزند
قوت جسمم پدید، همت دل ناپدید — تا به کی انکار غیب، غیب نگر چند چند

این گونه غزلیات که تعداد آنها در اشعار مولانا بسیار نیست، اگر چه دلپذیر و دارای کیفیتی ژرف و نموداری از وسعت اندیشهٔ او پیرامون تهذیب نفس و فلسفهٔ زند گی است، ولی به شورانگیزی غزلیّات قلندرانهٔ او که در ادبیات فارسی کم‌نظیر و شاید بی‌مانند باشد نیست، گویی مولانا در حال سرودن غزلیات قلندرانهٔ خویش در یک عالم جذبه و بی‌خویشی، آشفته و پریشان، مراتب سوز و گداز خود را با بیانی خاطرانگیز ابراز می کرده و در هنگام سرودن غزلیات حکمی خود با معیار عقل و بینش، نکات و مسایل ارزندهٔ زند گی و شیوهٔ انسانیت را به زیور سخن آراسته است.

آوردن داستان در غزل

که پس از عطّار در شعر مولانا به صورت گسترده‌تری دیده می‌شود و این داستانها گاه به

---

۵۵. احادیث مثنوی، ص ۲۶. اشاره به حدیث «قالَ اللّهُ عَزَّ وجَلَّ، سَبَقَت رَحمَتی غضَبی».

گونهٔ نقل قول و گاه به صورت گفت و شنید خودنمایی می کند و به هر حال از تعاریفی که امروز برای استقلال ابیات غزل آمده به دور است چنان که در غزلی به مطلع: «ای دل چه اندیشیده‌یی در عذر کن تقصیرها» در خلال غزل داستانی را آغاز کرده، می‌سراید:

روزی یکی همراه شد، با بایزید اندر رهی
پس بایزیدش گفت: «چه پیشه گزیدی‌ای دغا»
گفتا: «که‌من خربنده‌ام» پس‌بایزیدش گفت‌رو
یا رب خرش را مرگ ده تا او شود بندهٔ خدا
«جزو ششم کلیّات شمس، ص ٦»

و یا در غزل دیگر به مطلع:

ای مبدعی که سگ را بر شیر می‌فزایی سنگ سیه بگیری آموزش سقایی[٥٦]

به آوردن داستان ضمن غزل می‌پردازد و به هیچ روی از شیوهٔ اندیشه‌یی که انگیزندهٔ طبع خروشان اوست تن نمی‌زند.

به‌طور کلی غزلیات شمس را به دو دستهٔ متمایز باید تقسیم کرد: نخست غزلیاتی که به شیوهٔ قلندرانه و در نهایت دل‌انگیزی و خاطرپسندی سروده شده و می‌تواند آئینه‌یی از بی‌خودیها و شوریدگی‌های مولانا در عشق‌ورزی باشد. این گونه غزلیات بخش بیشتری از دیوان شمس را تشکیل می‌دهد و از بهترین و والاترین غزلهای غنایی در ادبیات فارسی به شمار می‌رود. دستهٔ دوم غزلیاتی است که گویای مراتب انسانی و تهذیب نفس و راهی است که آدمی برای وصول به مرحلهٔ والای آدمیت و پیوستن به معبود و معشوق ازلی بر می گزینند، ولی بدون هیچ دودلی می‌توان ادعا کرد که این عارف بزرگ و عاشق شوریده و شاعر چیره طبع در همه حال ناخود آگاهانه سخت پای بند استمرار اندیشهٔ اصیل خویش است چنان که در غزل به مطلع:

ای دل چه اندیشیده‌یی در عذر کن تقصیرها زان سوی او چندان وفا، زینسوی تو چندین جفا

در سراسر غزل اندیشهٔ گناه و بخشایش را می‌نماید و همه جا این دو موضوع را پی گیری می کند و یا در غزل زیر:

آمده‌ام که تا به خود، گوش کشان کشانمت
بی‌دل و بی‌خودت کنم در دل خود نشانمت

---

٥٦. کلیّات شمس، جزو ششم، ص ١٩٦.

آمده‌ام چو باد خوش، پیش تو ای درخت گل
تا به کنار گیرمت خوش خوش و خوش نشانمت

گل که بود؟ که گل تویی، ناطق امر قل تویی
گرد گری ندانندت، چون تو منی بدانمت

آمده‌ام که تا ترا، جلوه دهم در این سرا
همچو دعای عاشقان، فوق فلک نشانمت

آمده‌ام کزین سرا تلخ کنم دل ترا
پس به عنایت قوی، جانب خویش خوانمت

صید منی، شکار من، گر چه زدام جسته‌ای
جانب دام بازرو، گر نروی برانمت

شیر بگفت مر مرا، نادره آهوی برو
در پی من چه می‌دوی، نیز که بردرانمت

نی که تو شیر زاده‌ای، در تن آهوی نهان
من زحجاب آهوی، یک ره وارهانمت

جان و روان من تویی، فاتحه خوان من تویی
فاتحه شو تو یکسری، تا که به دل بخوانمت

زخم پذیر و پیش رو، چون سپر شجاعتی
گوش به غیر زه مده، تا چو کمان خمانت

هم تو بگوش شمس دین، شرح صفات ذات خویش
زانکه به شرح وصف تو، بی دل و بی زبانمت

که آنچه در سراسر غزل مورد توجه و اندیشه مولاناست توجیه عنایت حق و رحمت بی کران اوست، چنان که همین استمرار اندیشه در غزل زیر به چشم می آید:

آن نفسی که با خودی، خود تو شکار پشه‌یی — وان نفسی که بی‌خودی، شیر شکار آیدت
آن نفسی که با خودی، یار کناره می کند — وان نفسی که بی‌خودی، مه به کنار آیدت
آن نفسی که با خودی، حوصله‌ات چو ذره‌یی است — و آن نفسی که بی‌خودی، دل چو بحار آیدت
آن نفسی که با خودی، همچو خزان فسرده‌ای — وان نفسی که بی‌خودی، دی چو بهار آیدت
جملهٔ بی‌قراریت، از طلب قرار تست — طالب بی‌قرار شو، تا که قرار آیدت
جملهٔ بی‌مرادیت، از طلب مراد تست — وز نه همه مرادها، همچو نثار آیدت

عاشق جور یار شو، عاشق مهر یار نی   تا که نگار ناز گر، عاشق زار آیدت

و لزوم حرکت و پویایی را در وجود عاشق تصویر می کند و به هر حال اغلب غزلها هر اندازه هم پریشان باشد، باز از نظر اندیشه محدود و از دو یا سه موضوع خارج نیست.

در اینجا برای آشنایی بیشتر به شیوهٔ اندیشهٔ مولانا در غزلیّات شمس بهتر است به تحلیل ارزنده یی که صورتگر از غزلیات دل‌انگیز مولانا کرده است، توجه شود:

«در میان تمام آثار ادبی ایران هیچ اثری یافت نمی‌شود که مانند غزلیّات شمس، این همه پر سوز و گداز و در عین حال این قدر پر از شور و نشاط و وجد و التهاب باشد. هر چه می‌بیند و به هر چه توجه می کند، برای تحریک ذوق او عاملی می‌شود، با جسارت و بی‌پروایی محض عقیدهٔ خویش را بیان می کند زیرا نسبت به آنچه می گوید ایمان دارد و صمیمت و خلوص از خلال ابیات او آشکار است. به حیات با همه ناملایمات آن با جرأت و شهامت مواجه است و آن ترس و دهشتی که گاهی از افکار دیگران تراوش می کند در او نیست، زیرا به آینده اطمینان دارد و ایمان و امید و خوش‌بینی محض از کلمات او می‌چکد، عالی‌ترین آرزویی که دارد آن است که از آنچه هست برتر شود و از آنجا که هست فراتر رود، التهابی خستگی ناپذیر و مستدام همواره با او ملازم است و در پی افکاری است که تا ابدیت می‌رود. فلسفه و ماوراءالطبیعه و حکمت و عرفان میدان هنرنمایی اوست و در این میدانها که انتها ندارد در جستجوی مطلق است، همان‌طور که قطعیات حیات به غیر قطعی و معلوم به نامعلوم می‌رسد و زمان به لایتناهی می کشد، میل به بیان نیّات و میل به حیات در وی توام گشته، اعتقاد به جاودانی بودن و خلود روح در او پیدا می‌شود. در حالت هیجان کلمه یی یا جمله یی را تکرار می کند و یا فکری را با پیرایه‌های گوناگون چندین بار اشکار می‌سازد و همین تکرار مانند طنین طبلی که با ترانه‌یی همراه است، روح را به طرب می کشاند و دل را در بر آدمی به رقص می آورد، قدرت خلاقهٔ او به هنری که مرارت و زحمت شاگردی در اثر تمرین و آزمایش آن را تکمیل کرده بی‌اعتناست. او حوصلهٔ تأمل و تفکر ندارد و مستقیم و بدون اندک توقف به موضوع وارد می‌شود و با همان سرعت تا پایان می‌رود، زیرا شعر را به خاطر هنر نمی‌سراید، بلکه آن‌را حدیث نفس می‌شناسد و می‌خواهد آنچه در باطن

وی می گذرد بی‌پرده‌پوشی و ریا با یاران یکدل در میان نهد و آنها را در نشاط روحانی خویش شریک سازد.

دست‌چین کردن غزل یا غزلیّاتی از دیوان شمس که هر یک حالی مخصوص را بیان می کند بسیار دشوار است زیرا این افکار روزی شش بند وجود مولانا را فرا گرفته و از آن در هر غزل خبری به ما می‌رسد. این اخبار آنقدر رنگارنگ و متنوع است که نمی‌توان آنها را از روی یکی دو غزل معلوم ساخت، با این همه برای آشنایی با آن دل سودا زده و روح رقاص که در همه آثار عالم صنع، جمال ازلی را مشاهده می کند چند غزل انتخاب شده است:

امروز بحمد الله، از دی بتر است این دل — امروز درین سودا، رنگ دگرست این دل
در زیر درخت گل، دی باده همی خورد او — از خوردن آن باده، زیر و زبر است این دل
از بس که پی عشقت، نالید در این پرده — از ذوق نی عشقت، همچون شکرست این دل
بند کمرت گشتم، ای سبز قبای من — پا بسته به گرد تو، همچون کمرست این دل
از پرورش آبت، ای بحر حلاوت‌ها — همچون صدفست این تن، همچون گهر است این دل
شمس‌الحق تبریزی، تابنده چو خورشیدست — در تابش آن خورشید، همچون سحرست این دل

من هیچ نمی‌دانم، من هیچ نمی‌دانم — این چیست که می‌دانم؟ این چیست که می‌خوانم؟
تا کیست کمی داند، تا کیست که می‌خواند — من مانده در این وادی، سرگشته و حیرانم
از خویش بپرسیدم، کای خواجه چه نامی تو؟ — گفتا من لایعقل، این روز نمی‌دانم
گفتم ز که پرسم این، تا حل شود این مشکل؟ — کز آتش این سودا، پر دود بود جانم
گفتا که زبان درکش، خاموش کن ای مسکین — گفتم که نکو گفتی، از گفته پشیمانم

من مست و تو دیوانه، ما را که برد خانه؟ — صد بار ترا گفتم، کم زن دو سه پیمانه
در شهر یکی کس را هشیار نمی‌بینم — هر یک بتر از دیگر، شوریده و دیوانه
جانا به خرابات آی، تا لذت جان بینی — جان را چه خوشی باشد، بی‌صحبت جانانه
ای لوطی بر بط زن، تو مست‌تری یا من — ای پیش چو تو مستی، افسون من افسانه
تو وقف خراباتی، خرجت می و دخلت می — زین دخل به هشیاران، مسپار یکی دانه
از خانه برون رفتم، مستیم به پیش آمد — در هر نظرش مضمر، صد گلشن و کاشانه

چون کشتی بی‌لنگر، کژمی‌شد و مژمی‌شد | در حسرت او مرده، صد عاقل و فرزانه
گفتم که رفیقی کن، با من که منت خویشم | گفتا که به نشناسم، من خویش ز بیگانه
من بی سر و دستارم، در خانهٔ خمارم | یک سینه سخن دارم، زان شرح دهم یا نه»

در جای دیگر نگارندهٔ این منظور از بیم آنکه مبادا دامان این پیشتاز عرفان ایران زود رها شده وحق وی چنان که سزاوار اوست ادا نشده باشد بیان مفصلتری را ضرورت می‌بیند و چنین می‌نویسد:

«سخن در بارهٔ روح پر از هیجان این صوفی دانشمند بزرگ بود که مانند آتش افروخته همه جا را دچار لهیب خویش می کند و نه تنها خاشاک خود بینی و سایر رذایل را در هر که به او نزدیک مـی‌شود مـی‌سوزانَد، بلکه هر برقی که از آن کانون بر می‌خیزد تیرگیهای جهان وجود را از بین می‌برد و در یکدم همه جا را روشن و درخشان می‌سازد و آنان که این دم را درک کنند، آن نور پاک را توانند دید و از پرتو آن کسب معرفت خواهند کرد و با رازی که در خلقت اشیاء نهفته است آشنایی پیدا خواهند نمود.

اما مردی به عظمت و ژرفی اندیشه مانند مولانا را باید از جنبه‌های دیگر نیز مورد توجه قرار داد از این رو از غزلیّات پر شور و دیگر آثار او برای آشنایی بیشتر با وی و اندیشه‌هایش یاوری خواهیم خواست. چنان که گفته شد مولانا غرق در عالم باطن است و ظواهر عالم وجود را تنها از آن نظر که وی را به حقیقتی که در آن اشیا نهفته است می کشاند مورد توجه و اعتنا قرار می‌دهد چنان که می‌فرماید:

جـمـلـهٔ ذرات عـالـم در نـهـان | بـا تـو مـی گـویـنـد روزان و شـبـان
ما سمیعیم و بصیریم و خوشیم | بـا شـمـا نـامحرمان ما خامشیم

در این توجه به کنه عالم وجود و فرار از ظواهر حیات مسألهٔ زمان پیش می آید. پیش او آینده تنها از آن نظر که نامعلوم و غیر معین و چیزی است که باید در عالم آرزو جستجو کرد اهمیتی ندارد. قسمتی از زمان که با مزاج عرفانی او سازگاری دارد، آن حال یعنی آن دم یا آنی است که به آن زمان حال گفته می‌شود و از آن بیشتر زمان گذشته است، یعنی زمانی که می‌توان به آن از واقعات عادی حیات گریخته و در آنجا مأمنی برای آسایش روان یافت.

این گذشته برای مولانا از حال فعلیت و قطعیت خارج شده و تنها در

جهان خاطره باقی مانده است، او به داستانهای دوران سلف و زمان کودکی که پر از خاطرات شخصی است می‌پردازد و یا به عالم طفولیت اندیشه می کند، گاهی این گذشته آنقدر دور می‌شود که به اولین بامداد جهان و نخستین روز ولادت گیتی که در آن گناه و بیماری و مرگ به وجود نیامده بود باز می گردد و می‌فرماید:

من آن‌روز بودم که اسما نبود　　نشان از وجود مسمّا نبود
زمان شد مسّما و اسما پدید　　در آن‌روز آنجا من و ما نبود
نشان معطر سر زلف یار　　هنوز آن سر زلف رعنا نبود
به بتخانه رفتم به میخانه در　　در او هیچ رنگی هویدا نبود
به کعبه کشیدم عنان طلب　　در او مقصد پیر و برنا نبود
سوی منظر قاب قوسین شدم　　در آن بارگاه معلی نبود
نگه کردم اندر دل خویشتن　　در آنجاش دیدم، دگر جا نبود
به جز شمس تبریز پاکیزه جان　　کسی مست و مدهوش و شیدا نبود

یا این غزل:

زمانی که ذرات اشیا نبود　　به جز ذات حق توانا نبود
دویی کی پذیرد که در بدو حال　　به جز فرد قیوم یکتا نبود
بدیدی هماندم اگر واقفی　　چه حاصل چو چشم تو بینا نبود
چه می گویم این سر که پیدا بود　　که آدم به جز عین اسما نبود
شد از نور و آتش دو عالم پدید　　به جز ذات او هیچ پیدا بود
به پیمودم این عالم از عقلِ و فهم　　به جز در دل مست و شیدا نبود
شرابی که نوشیدم از سرِ غیب　　ز مستی انگور صهبا نبود
خمش کن که جز عشق بر حال من　　سر مویی آنجا هویدا نبود

بنابر این طرز برخورد با گذشته، یعنی توجه به زمانی که در پردهٔ ایام محو شده است در نظر مولانا و سایر عرفای ما جنبهٔ روحانیت محض پیدا می کند زیرا معصومیت و بی گناهی که خاص دوران خردی است با عصری که جهان آغاز حیات می کرد و در گیتی جز بی گناهی و مسرت چیزی وجود نداشت مربوط می‌شود و کسانی را که غرق در عالم باطنند به خداوند که پیش از حلول روح به بدن خاکی انسان با آنها آشنایی داشت متوجه

می‌سازد.

از طرف دیگر ولادت و حیات، تجدید حیات را به خاطر می آورد. یکی از تعالیم عرفا همین حیات مجدّد است که به آن هاله‌یی از عظمت و کبریایی می بخشد. جلال‌الدّین محمّد به زیبایی ظاهری که هر چه باشد زود گذر است افسوس می‌خورد و از این جهت گاهی منظومه‌یی که حزن نهایی او را بر زوال زیبایی بی‌دوام و زود گذر نشان می‌دهد از ذوق او تراوش می کند.

در این مرحله آرزوی او معلوم نیست، زیرا هر گاه آرزو معلوم شود قطعیت پیدا می کند و قطعیت در جهان اندیشه به این کیفیّت محلی ندارد. سنایی پیش از مولانا اصلا از آرزو گریزان بود تا دچار بحث و شرح کیفیت آن نشود و می گوید:

آرزوها را فرو شوئیم از دل، کارزو شیوهٔ آبستنان است نه ما آبستنیم

و مولانا نسبت به جهان ماده و آزمایشها یا آرزوهای حیات بی‌اعتناست زیرا سرچشمه حیات را در اندورن می جوید و روح را اسیر ماده می بیند، او مرگ را پذیره است زیرا او را از تیرگیهای حیات می‌رهاند و دروازهٔ ابدیت را که حیات حقیقی و مؤبد است به روی او می گشاید و از فنا و زوال به هر نحو و کیفیتی گریزان است چنان که می فرماید:

آزمودم مرگ من در زند گی است چون رهم زین زند گی، پایند گی است
عاشقان را هر زمانی مردنی است مردن عشاق بر یک نوع نیست
اُقتـلونـی، اُقْتـلونـی یـا ثـقـات اَنّ فـی قَـتْـلـی حَـیـاتـاً فـی مُـمـات

همان قدر که مولانا از آزمایشهای جسمی به صرف آزمایش می گریزد و به مجرد توجه به محسوسات، به جهان اندیشه و باطن اشیا عطف عنان می کند. حساسیت شدید، ویژهٔ اوست و افکارش از قابلیت انعطاف شگفتی برخوردار است، گاهی احساسات او به قدری شدید می‌شود که می‌خواهد با حیات نهانی طبیعت درآمیزد و با آن یکی بشود، یعنی از ظاهر اشیا در گذشته به باطن آنها فرو می‌رود و چون این دل است که محل اسرار نهانی است طبعا به تنهایی و عزلت راغب است زیرا خلوت بی‌مدعی دریچهٔ روح را می گشاید و آن را برای هر چه بیرونی است فرو می‌بندد. گاهی پرده‌یی از

ابهام بیان او را فرا گرفته است و خواننده را دعوت می کند که از روشنایی کم رمقی که هست به کنه مطلب برسد زیرا موضوع آنچه انتخاب کرده در سطح نیست و نیازمند تعمق و ژرف‌اندیشی است همین کیفیات در کلماتی که بر می گزیند موجود است و کلمات و جمله‌ها معنی عمیقتر و ژرف‌تری دارند که فهم آنها آن‌قدر که به ذوق و احساس مربوط است به هوش و دانش ارتباط ندارد.

دل حساس و پر از تأثر مولانا که با آفرینندهٔ خویش همواره راز و نیاز دارد گاهی در مسألهٔ گناه مانند کودکانی که بازیچهٔ خویش را که پدر برای آنها فراهم ساخته شکسته‌اند و از بیم پرخاش و عتاب پدر آرامش از آنها سلب شده و آرزویی جز آن ندارند که پدر بر آنها تبسم کند و از آن خطا چشم‌پوشی نماید به بیان تأثرات خویش می پردازد، در این غزل خبری از آن حال به ما می‌رسد و ما را که با معاصی محشوریم خرسند می‌سازد که آخر درِ رحمت خداوندی بازست و کسی از آن آستانه نومید باز نمی گردد:

باز آمدم چون عید نو، تا قفل زندان بشکنم
وین چرخ مردم‌خوار را، چنگال و دندان بشکنم

هر جا یکی گویی بود، چوگان وحدت وی برد
گویی که میدان نسپرد، در زخم چوگان بشکنم

گشتم مقیم بزم او، چون لطف دیدم عزم او
گشتم حقیر راه او، تا ساق شیطان بشکنم

چون من خراب و مست را، در خانهٔ خود ره‌دهی
پس می‌ندانی این قدر، این بشکنم، آن بشکنم؟

گر پاسبان گوید که هی، بروی بریزم جام می
دربان اگر دستم کشد، من دست دربان بشکنم

چرخ ار نگردد گرد ما از بیخ و اصلش بر کنم
گردون اگر دونی کند، گردون گردان بشکنم

خوان کرم گسترده‌ای، مهمان خویشم کرده‌ای
گوشم چرا مالی اگر، من گوشهٔ نان بشکنم

نی‌نی منم بر خوان تو سر خیل مهمانان تو
جامی دو با مهمان زنم، تا شرم مهمان بشکنم
ای که میان جان من، تلقین شعرم می‌کنی
گر تن زنم خامش کنم، ترسم که فرمان بشکنم

این روح پر شور تا آخرین دقایق حیات و آن گاه که تن خاکی در رنج بیماری افتاده بود و نیروی بدنی توانایی مقابله با عوارض ناشی از مرض نداشت، از هیجان و التهاب خویش نمی کاست و کلمات و اندیشه‌ها مانند باران بر دفتر غزلیات مولانا می‌ریخت.»[۵۷]

اگر چه این پژوهش گوشه‌یی از اندیشهٔ جهانگیر مولانا را می‌نماید ولی بی‌هیچ دو دلی باید اعتراف کرد که تنها مشتی از خروار و قطره‌یی از دریای بی کران اندیشهٔ اوست که از ازلیت تا ابدیت گسترش دارد و ورود به جهان بزرگ آن، دفاتری دیگر و زمانی بسیار را نیازمند است. همین قدر می‌توان گفت که قدرت تخیل و باریک‌اندیشی و پرواز روح پر مایهٔ مولانا تا جایی گسترش یافته که به هر سوی جهان انسانیت سر کشیده و در آن عارفانه به ژرف‌نگری و جستجو نشسته است تا جایی که شاید هیچ‌یک از اندیشمندان جهان چنان راهی را نپیموده و یا لااقل برآمد اندیشه‌ها و سیر روحانی و بینش جهانی خود را این چنین شیوا و دلپذیر ننموده باشند.

۳. مولوی و سوررآلیسم

در میان پژوهشهایی که در چند سال اخیر در آثار مولانا به عمل آمده، توجه محققّان به گونه‌یی تشابه میان شیوهٔ تعبیر و اندیشه این عارف و شاعر ارزنده با سوررآلیسم جلب شده و حتی برخی از اینان پیوستگی همه جانبه‌یی را میان آثار مولانا و این مکتب عنوان کرده‌اند، ولی در این گفتار بی‌آنکه در اثبات این پیوستگی و تشابه اصرار ورزیده شود، پیرامون تعبیرهای مولانا و همانندیهای آن با سوررآلیسم که چندین قرن پس از وی بنیانگذاری شد سخن رفت و اکنون در مورد شیوهٔ اندیشهٔ مولوی بر همین پایه به نکاتی چند اشاره می‌شود:

تردید نیست که شیوهٔ اندیشهٔ مولانا را در همه جهات نمی‌توان با پایه‌های فکر و

---

۵۷. لطف‌علی صورتگر، تجلیّات عرفان در ادبیات فارسی، تهران، ۱۳٤۵، دانشگاه تهران، ص ۳۷ تا ۵۲.

اندیشه گری (سوررآلیست) ها و پیشروان آن منطبق دانست زیرا مقام و اندیشهٔ وی بسی برتر و والاتر از آن است که در این میان سنجشی به وجود آید ولی با این همه می‌توان پایه و مبانی مسلمی را که (سوررآلیست) ها برای مکتب عملی و فکری خود نمودند به درجه عالیتری در آثار مولانا جستجو کرد. اگر سوررآلیسم زبان حال تشنجهای دنیای معاصر یا دعوت به عصیان و فریاد و اعتراض قرن بیستم بر ناهماهنگیهای تمدن جدید است که آدمی را از اصالت خود دوره کرده، اندیشه های متجلی در شعر مولانا مایهٔ اصیلتر و والاتری از این دست را در خویش دارد، چه در همه جا سخن وی از اصالت انسان و دور افتادن وی از مبداء کل به مناسبت پای‌بندی به تعلقات دنیوی و در نتیجه رنگ پذیری از زشتیها و شهوات و تمایلات نفس است و فریاد او از این دور افتاد گی و سببهای آن، جهانی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و بشر را به رهایی از بندهای دنیوی بر می‌انگیزد و راه روشنی برای صمیمانه و دلیرانه عشق ورزیدن به معشوق ازلی و پیوستن به صفات عالی او می‌نماید.

اگر ریشه های سوررآلیسم که معانی و مفاهیم واضح را در شعر طرد و تحقیر می کرد و ابهام و پیچید گی را رواج می‌داد که از رمانتیسم سرچشمه می گیرد، اگر بودلر[۵۸] برای گریز از محدودیتهای جهان، افیون و حشیش را بر زهد و تقوای عبوس مرجّح می شمرد و این کیفیت را کم و بیش «جنبشهای تغزلی روح» می‌نامد، اگر رمبو[۵۹] پیشرو سوررآلیستها با مایهٔ تاثیر اشعار بودلر تا پایان عمر میان «عشق به مطلق» و «رسالت در دوزخ جهان» دست و پا می‌زد و زیر بار سالوس و ریای اجتماع نمی‌رفت و می کوشید با آثار خویش آدمیان را از قید خویشتن برهاند و زشتیهای جهان را به آنان نشان دهد[۶۰]، از نظر مکتبهای ادبی اروپا، اصولا پایهٔ اشعار عارفانهٔ فارسی را نمی‌توان از رمانتیسم بی‌بهره دانست و نمونه‌های کامل اشعار عرفانی نیز همراه با ابهامی است که تنها اهل عرفان و آشنایان به این مکتب بر آن آگاهی دارند و مولانا در آثار دلپذیر و غزلیات خود که نمودار کامل و ارزنده‌یی از اشعار عرفانی است بسیار عصیانیتر و شجاعانه‌تر از محدودیتهای این جهان که رشته های سر درگمی بر دست و پای اندیشهٔ

---

۵۸. Charles Baudelaire، شاعر فرانسوی (۱۸۲۱ - ۱۸۶۷ م.).

۵۹. Arthur Rimbaud ، شاعر فرانسوی (۱۸۵۴ - ۱۸۹۱ م.).

۶۰. رضا سید حسینی، مکتبهای ادبی، ص ۳۰۱.

آدمی پیچیده و اندیشهٔ والای او را در تنگنای مسایل ناچیز این جهانی گرفتار کرده است می گریزد و همواره بسی شدیدتر و بی‌رحمانه‌تر به پیکار با زهد و تقوای عبوس و سالوس و ریا می پردازد بی آنکه افیون و حشیش را وسیلهٔ بی‌خویشی و جنبشهای به اصطلاح تغزلی روح قرار دهد، بلکه وی به نیروی تربیت و تهذیب نفس و ایمان پر شکوهی که با مایهٔ عشق شورانگیز الهی وجود او را فرا گرفته، مایه‌های رستاخیز تغزلی روح را فراهم می آورد و آن‌چنان در وادی عشق و شوریدگی و وصال به معشوق و تجدید اصالت خویش می‌تازد که برای وی مانندی نمی‌توان یافت، او نیز قرنها پیش از بودلر و رمبو و به نسبت بسیار ارزنده‌تر و چشمگیرتری با سالوس وریا نبرد کرده و به پیروی از عشق الهی و ایمان سرسخت خویش به این عشق، از قید خویشتن رهایی یافته و ضمن این کشش و کوشش به روشنگری پرداخته و راه وصول به هدفهای برتر انسانی را نموده است. از جهات دیگر نیز وجود تشابهی میان اصول سوررآلیسم با شیوه‌یی که مولانا در آثارش به کار گرفته می‌توان یافت، از جمله در غزل زیر:

دی میان عاشقان ساقی و مطرب میر بود — در هم افتادیم، زیرا روز گیراگیر بود
عقل با تدبیر آمد در میان جوش ما — در چنان آتش چه جای عقل با تدبیر بود؟
در شکار بی‌دلان صد دیدهٔ جان دام بود — وز کمان عشق پرّان صدهزاران تیر بود
آهوی می‌تاخت آنجا بر مثال اژدها — بر شمار خاک شیران پیش او نخجیر بود
دیدم آنجا پیر مردی طرفه‌یی، روحانیی — چشم او چون طشت خون و موی او چون شیر بود
دیدم آن آهو به ناگه جانب آن پیر تاخت — چرخها از هم جدا شد، گوئیا تزویر بود
کاسهٔ خورشید و مه‌ازعربده‌درهم‌شکست — چونک ساغرهای مستان نیک با توفیر بود
روح قدسی را بپرسیدم از آن احوال گفت — بی‌خودم من، می‌ندانم، فتنهٔ آن پیر بود
شمس تبریزی، تو دانی حالت مستان خویش — بی‌دل و دستم خداوندا اگر تقصیر بود

که مانند آن در غزلیات شمس کم نیست و خواننده را با اندیشهٔ مجرّد مولانا بی آنکه نظارت ذهن و عقل با آن همراه باشد آشنا می کند، مانا که وی در عالم بی‌خویشی، رویایی آسمانی را که تنها در اندیشهٔ بزرگ مردی چون او متصور می‌شود مجسم می‌بیند و بی آنکه به امکان واقعیت آن در جهان مادی بیندیشد و یا در بیان ذرّه‌یی از اصالت آن بکاهد، نقش اندیشه خود را بی‌خودانه در پرنیان سخن می‌نماید.

این بود تحلیلی از اندیشه بزرگترین شاعر عارف ایران و جهان که در کمال ناتوانی

نموده شد و اکنون به گفتگو پیرامون یکی دیگر از شوریدگان عالم شعر و عرفان که وی نیز در این گذرگاه مقامی ویژه و والا دارد می‌پردازیم.

ت. حافظ

پس از مولانا جلال‌الدین که شعر عرفانی فارسی را با درخشش چشمگیر و نبوغ کم‌مانند خویش به اوج کشید، در فاصله‌یی حدود یک قرن، دفتر شعر عرفانی فارسی با نغمات جان پرور و دل‌انگیز یکی دیگر از نوابغ زبان فارسی، یعنی مردی که سخنش مانند مولانا جهانگیر شد، آرایش یافت.

این چهرهٔ درخشان که نامش برای مردم پارسی‌زبان، و حتی کسانی که به ادبیّات ملتها کششی داشته و دارند آشنا و احترام‌انگیز است، همان حافظ است که به قول دشتی در کمال درویشی «پشمین کلاه خویش» «به صد تاج خسروی» برابر نمی کند و «رستگاری جاوید» را «در کم آزاری» می‌داند، و آن همت را دارد که «از هر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد»[۶۱] باشد. داوری راستین آنکه حافظ پس از مولانا تنها چهرهٔ فروزانی است که در زمینه شعر عرفانی و اوج زیبایی اندیشه در زبان فارسی تجلی کرد و بی‌هیچ تعصب و دودلی پس از او سخنور دیگری نتوانست زبانی والاتر یا آئینه‌یی روشنتر از شعر او برای جلوهٔ اندیشه‌های عرفانی و وارستگی و آزادگی در ادب فارسی به یادگار گذارد.

سخنِ سنجیده پیرامون چگونگی اندیشه و شکوهمندی زبان حافظ نیز با همان سرگردانیها، با همان ناتوانیها که معلول ذوق نارسا و شاید ناچیزی دانش لازم باشد توام و روبروست، چنان که پس از وی، پژوهشگران بسیاری کوشیده‌اند تا پیرامون سخن و اندیشه‌های وی به تحقیقی علمی یا ذوقی برخیزند و در این آهنگ راه کمال بپویند، ولی آنچه مسلم است هر یک از گذرگاه ظن خویش یار اندیشهٔ حافظ شده و از کم و بیش لغزش دور نمانده‌اند چنان که اگر بخواهیم درست داوری کنیم حافظ تصورات خویش را نقش کرده‌اند. بی‌تردید در این مقام نیز گفتگو پیرامون جلوه‌های سخن حافظ از پذیرش طبع و ذوق نگارنده ــ هر چند با معیارهای باز شناختهٔ ادبی نیز همراه باشد ــ دور نخواهد بود و باز بیم لغزش و نارسایی در آن همچنان باقی است. از حافظ

---

۶۱. علی دشتی، نقشی از حافظ، ، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۴۲، ص ۱۷.

می گوییم، این سخنسرای طناز و سحر آفرین، این اندیشگر راستین قرن هشتم که نغمه‌پرداز آزاده و روشن‌بین یگانهٔ عصر خویش است، اما از زند گی داخلی و خانوادهٔ او سخنی به میان نمی آوریم، که نه تنها جای آن نیست بلکه حافظی که آثار او در این عصر مورد تحقیق و تتبع قرار می گیرد، دیگر آن حافظی نیست که روزگاری در شیراز در زند گی خود دمساز با رنجها و غمها و ملامتها می‌زیست، بلکه حافظی است که شکوهمندی و باروری اندیشه‌های وی سرمایهٔ جاودانی انسان بودن و انسان زند گی کردن است و زبان روشن و بی‌نظیرش که همآهنگی دلپذیر یک موسیقی اصیل را مانند است در شعر عرفانی فارسی گونه‌یی ویژه و مقامی چشمگیر و ارزنده پدید آورده است. چنین آزاده‌یی از قید زن و فرزند و پدر و مادر بیگانه است ولی با تمام وجود می‌تواند با روح پاک و پر از تأثرش بازتاب روزگاران خویش باشد.

زند گی حافظ در دورانی آغاز گرفت که خطهٔ فارس با همه تدابیر و گوشه گیریهایش وارث آشفتگیها و نابسامانیهای دورهٔ فرمانروایی مغولان بود، دورانی که با اضطراب و وحشت و قتل و غارت بی‌نظیر و بی‌امان در بیشتر نواحی ایران همراه بود، چه با آنکه ایران پس از چیرگی وحشتبار مغول، عملاً از شمار ممالک تابعهٔ مغولستان بیرون آمد، ولی حکومت شعبه‌یی از بازماند گان چنگیز به نواحی مختلف این سرزمین ادامه داشت و پس از آن نیز دوره‌یی از فترت و انقلاب و بی‌سامانی و تجزیه در ایران آغاز شد و سلطنتهای ضعیف و کم‌ارزش جایگزین آن گشت تا سرانجام زمینهٔ حکومت ویرانکار دیگری چون تیمور را در این سرزمین آماده کرد. سامان فارس پیش از درخشش وجود حافظ آلودهٔ چنین وضعی بود تا آنکه با تدابیری که اتابکان سلغری از جمله اتابک سعد بن زنگی (۵۹۹ - ۶۲۳ هـ. ق.) و پسرش اتابک ابوبکر (۶۲۳ - ۶۵۸ هـ. ق.) با قبول ایلی برای حفظ امارت خود و فارس به کار بردند، این بخش از ایران نسبتاً از خطر ویرانی و نابسامانی آن روزگار در امان ماند و به همین دلیل به صورت یکی از پناهگاههای فاضلان زمان و در نتیجه از مراکز بزرگ ادبی و علمی دورهٔ مغول درآمد و با این وصف پس از این گروه در اثر بی‌تدبیریهای اخلاف آنان دوباره فارس دستخوش حکومت امرای برگزیدهٔ ایلخانان مغول شد و غالبا آن ناحیهٔ آباد و وسیع در آتش بیداد و اختلاف می‌سوخت. حافظ در دورانی می‌زیست که آثار این آشفتگیها همچنان در زند گی اجتماعی مردم آن سامان از هر سوی به چشم می‌خورد، زند گی وی معاصر آل اینجو و حکومت افرادی مانند: امیر شیخ ابواسحق و سپس امیر مبارزالدّین

محمد و پسرش شاه شجاع بود که شاه شیخ ابواسحق را در ۷۵۸ هجری قمری برانداختند و سلسلهٔ آل‌مظفر را بنیان گذاشتند، در این دوران نیز فقر عمومی، از میان رفتن بسیاری از آبادانیها و کوچک شدن شهرها و به‌هم ریختن مراکز تحقیق و تعلیم و تعلم که زائیدهٔ درگیریهای حکومتی بود مایهٔ تنزل علمی و فکری ایرانیان شده بود و سرانجام چنین وضعی مایه شد تا عده‌یی مردم از یأس و فقر و نومیدی روی به خانقاهها آوردند و با امان جستن در پناه آن، سربار شیوخ و پیشوایان دیگر تصوف گردند و زمینهٔ انحطاط تصوف و عرفان را در قرون بعد هموار سازند. نه تنها سروده‌های شاعرانی مانند: سیف فرغانی[۶۲] و خواجوی کرمانی و طنزهای شیوا و شیرین عبیداله زاکانی می‌تواند نمودار گویایی از اوضاع زمان حافظ باشد، بلکه دید قوی یک منتقد واقعی و آشنا به اصول جامعه شناسی، احوال نامناسب و یأس و نومیدی و آشفتگی آن دوران را از کنایه‌های طنز آمیز و انتقادهای رندانه‌یی که در کمال تدبیر و تیز بینی در آثار خواجه شیراز آمده، می‌بینند. جای تردید نیست که حافظ با حدود ۶۰۰ غزل خود، در چنین دوره‌یی توانست حتی جهان ادب امروز را تسخیر کند و نامش را با جلوهٔ اندیشه‌های تابناک خویش در سخنی که در اوج فصاحت و بلاغت و استواری و دلنشینی غیر قابل تقلید است جاودانی سازد. اینک چون در این گفتار تأثیر سخن حافظ به عنوان بررسی نقطهٔ عطف در غزل فارسی مورد نظر است، با اعتراف به کمال ناتوانی که در این راه نگارنده را شرمگین می‌دارد، به بررسی شیوهٔ تعبیر و نمایش اندیشه‌های حافظ پرداخته می‌شود.

۱. غزلیّات حافظ از نظر شکل

در دورانی که مورد گفتگوی ماست به طور کلی غزل فارسی چه در زمینه‌های عاشقانه و چه در گذرگاه عرفان، به مناسبت اقتضای زمان و تحول زبان از نظر واژه و شیوهٔ تعبیر و ترکیبات و تشبیهات و غیره، دگرگونیهایی را پذیرفته بود. تحلیل غزلیات خواجه از نظر لفظ، در موقعیّتی انجام می‌پذیرد که زبان غزل ــ چنان که خواهیم دید ــ نزدیک به یک قرن قبل از وی وسیلهٔ سعدی به کمال آراستگی و شکوهمندی رسیده بود ولی با این حال از سِرّ ویژگی زبان خواجه و مشخّصات یگانهٔ شیوهٔ تعبیر وی به آسانی نمی‌توان گذشت،

---

۶۲. قصیده سیف فرغانی بهترین گویای اوضاع آن دوره است. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیّات در ایران، ج ۳، ص ۸۵.

زیرا وی مکتب شکوهمند دیگری در زبان غزل به وجود آورد که با گذشت شش قرن تمام، تاکنون هیچ شاعری یارای تقلید و پیروی از آن را نداشته است. در آغاز شاید از زبان حافظ پس از سعدی سخن گفتن و اوج آن را نمودن کاری بیهوده و نادرست بنماید، یا آنانکه روشن بینترند قیاس میان این دو را که هر یک با جهان بینی و اندیشه‌های ویژهٔ خود در اشعار خویش جلوه کرده‌اند ناپختگی دانند، ولی آنچه مسلم است چون زبان هر دو در شعر، فارسی است، بی آنکه آهنگ برتری دادن یکی بر دیگری در میان باشد، این ارزیابی تاحدی امکان پذیر است. غزلیات سعدی و حافظ هر دو را می‌خوانیم، حتی آن ابیاتی را که از نظر مضمون و اندیشه تا اندازه‌یی همانندند:

از سعدی:

آن چه عیب است که در صورت زیبای تو هست
وان چه سحر است که در غمزهٔ فتان تو نیست

از حافظ:

نازنین‌تر زقدت در چمن حسن نرست   خوشتر از نقش تو در عالم تصویر نبود

هر دو شاعر چیره طبع خواسته‌اند کمال زیبایی معشوق و بی نقصی وی را جلوه گر کنند، هر دو شعر زیبا و استوار و شیرین و منسجم است، از نظر لفظ شاید نتوان هیچ یک از اجزای این دو بیت را باجزء بهتر و گویاتری جابجا کرد. هر دو در حد سخندانی و زیبایی سروده شده‌اند، ولی روشن نیست یا دست کم بسیار مشکل می‌توان آن کیفیت روحانی که شعر وزبان حافظ را از سعدی ممتاز می کند بیان داشت، تردید نیست که آن حالت در درون الفاظ، گزینش واژه‌ها و شیوهٔ به هم پیوستن و تعبیر آنها نهفته است. سعدی جمال عاشق را در بی عیبی صورت و غمزهٔ فتان و سحرآمیز او ترسیم می کند و بی آنکه به دیگر اجزا پردازد یک زیبایی محدود را می‌نماید، ولی حافظ به ویژه با مصراع «خوشتر ازنقش تو در عالم تصویر نبود» با کلیّت بخشیدن به شعر خویش یک زیبایی نامحدود و کامل را نقش می‌بندد و با چنین داوری جای سخنی باقی نمی گذارد و شاید این ویژگی به نوع اندیشه و جهان بینی فردی و تفاوت زیبایی شناسی شاعرانهٔ این دو پیوسته باشد که هنگام خلق بیان، هر یک به گونه‌یی در زبان جلوه می کند.

از این روست که نمایش یک یک ریزه کاریهای زبان و شیوهٔ تعبیر حافظ که آمیخته به جهانی در ظاهر آرام و در حقیقت آشفته و متلاطم، شیوه‌یی سرشار از ابهام خیال انگیز ولی روشن و کلیّتی چشمگیر و بی مانند است کاری مشکل و گسترده و در حوصلهٔ

دفتری سترک و دانشی وسیع و ذوقی در خور است و به همین دلیل برای پی بردن و آشنایی به زبان رندانه و در عین حال موجز و استوار حافظ که بیشتر متوجه مفاهیم عمیق است باید شعر او را خواند و بسیار خواند، باید شعر او را خواند و با ذوق شاعرانه‌یی که شایسته آن است چشید و کمال این «قند پارسی» را که طوطیان هند از آن «شکر شکن» می‌شوند دریافت ولی با این حال چون بررسی زبان حافظ در این گفتار مطرح است به نکته‌هایی از شیوهٔ تعبیر وی اشاره می‌شود:

وزن

در نیمهٔ اول قرن هشتم رفته رفته استعمال اوزان متوسط ثقیل مانند مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن = مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف و فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن = رمل مثمن محذوف رو به تزاید رفت و از نیمهٔ دوم قرن هشتم به مناسبت زمزمهٔ حزن و اندوه و نومیدی و ناکامی در غزلها که منبعث از بدبختیهای اجتماعی بود این اوزان مورد استفاده قرار گرفت و به همین دلیل غزلیات حافظ را نیز بیشتر اشعاری با اوزان متوسط خفیف و ثقیل که آهنگی غم‌انگیز دارد تشکیل می‌دهد، رویهم می‌توان اوزان به کار رفته در دیوان حافظ را به ثبت تعداد ۵۷۳ غزل، به ترتیب زیر دسته بندی کرد:

اوزان	وزن و بحر	نسبت درصد
کوتاه	مفعول مفاعلن فعولن = هزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف	۳/۵
	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن = رمل مسدّس محذوف	۱/۷۵
	مفاعیلن مفاعیلن فعولن = هزج مسدّس محذوف	۵/۶۰
	فعلاتن مفاعلن فعلن = خفیف مخبون محذوف	۱/۵۷
متوسّط خفیف	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن= مجتثّ مخبون محذوف	۲۳/۲۰
	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن = رمل مثمّن مخبون محذوف	۲۵
متوسّط ثقیل	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن = مضارع مثمّن اخرب مکفوف محذوف	۱۴/۵
	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن = رمل مثمن محذوف	۶/۵
بلند ثقیل	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن = هزج مثمّن سالم	٤/۱۹
	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن = رجز مثمّن سالم	۰/۱۷

و ۱۴/۰۲ درصد از اوزان متناوب.[۶۳]

باید توجه داشت چنان که در بررسی غزلیات مولانا نیز اشاره شد در غزلیات حافظ برخلاف مولانا که بیشتر اوزان ضربی و پر هیجان را به کار گرفته، به مناسبت آرامش روح و افسردگی از اوضاع اجتماعی، اوزان متوسط خفیف و ثقیل بیش از اوزان بلند ثقیل و دیگر بحور به کار رفته است.

موسیقی واژه‌ها

عنوان واژهٔ موسیقی در شعر حافظ نه به آن مفهوم است که در شعر مولانا اشاره رفت و وجود اوزان و بحور هیجان‌انگیز ضربی دلیل آن شمرده شد، بلکه در آنجا مراد موسیقی و ریتم وزن موردنظر بود و در این جا آن هماهنگی و نوای دلنشینی منظور است که ترکیب واژه‌ها و پیوستگی آنها همراه با مفاهیم بلند و ابهام‌آمیز در سخن حافظ به وجود می‌آورد و در کنار تمام کلمات و مفاهیم و مجرد از آنها، فضایی برای پرواز خیال آدمی پدید می‌آورد. موسیقی زبان حافظ خارج از موسیقی لفظ، گونه‌یی ازموسیقی درونی است که مایهٔ انگیختن روح می‌شود و با معیارهای باز شناختهٔ موسیقی قابل ارزیابی و اندازه‌گیری نیست، این کیفیت در میان همه شاعران غزلسرای ایران تنها ویژهٔ شعر دلنشین و خیال‌انگیز خواجه است که از موسیقی ظاهری و هماهنگی معنوی و ایجاد یک گونه ترنم روح برای خواننده برخوردار است و دور نیست که آگاهی به این کیفیت برای خود حافظ نیز وجود داشته که در بسیاری از اشعار خویش که نمونه‌یی از آنها آورده می‌شود به این موضوع اشاره کرده است:

به شعر حافظ شیراز می‌گویند و می‌رقصند   سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

غزلیات عراقی است سرود حافظ   که شنید این ره دلسوز که فریاد نکرد

غزلسرایی ناهید صرفه‌یی نبرد   در آن مقام که حافظ بر آورد آواز

در اینجا برای روشن ساختن منظوری که از موسیقی الفاظ در غزل حافظ در پیش است بهتر است به شرح دل‌انگیز و جالبی که علی دشتی در این مورد نگاشته و نموداری

---

۶۳. تحقیق انتقادی در عروض فارسی، ص ۱۵۴ تا ۲۰۵.

از ذوق سلیم و بینش عمیق نسبت به این کیفیت شعر حافظ است اشاره شود:

«نمی‌دانم گناه ذهن هیجان‌پذیر من است و یا راستی ترکیبهای حافظ طوری است که مانند موسیقی خیال‌انگیز است و در اطراف معنیِ مقصود، حاشیه‌یی برای جولان تخیل می گشاید، سرّ تأثیر موسیقی شاید جز این نباشد که اشباح را در ذهن بر انگیخته و آنچه در نفس غیر شاعره خفته است به جنب و جوش می‌اندازد به طوری که شخص حساس خیال می کند مضراب نوازنده بر رشته‌های اعصاب او فرود می آید و ساز، سرگذشت آرزوهای او را می گوید. گاهی از یک مصراع حافظ چنین حالتی دست می‌دهد. یک مضمون پیش پا افتاده را وقتی چنین ترکیب می کند:

«الا ای همنشین دل که یارانت برفت از یاد»

طنین خیال‌انگیز موسیقی در جان شنونده می‌پیچد، چنین شوق و هموم بی پایان مهجوری در ذهن نقش می‌بندد که حتی در یک صفحه و دو صفحه نمی‌توان آن را بیان کرد. از خواندن بیت دیگر:

نشان یار سفر کرده از که پرسم باز　　که هرچه گفت برید صبا، پریشان گفت

نگرانی و انتظار بی پایانی در ذهن نقش می‌بندد، شبح آدم سرگردانی در تصور انسان پدید می‌شود که از هر سو راه چاره بر او بسته شده، آرزومندی که در بیابان خشک و سوزان ناامیدی افتاده است و پایانی نمی‌بیند، از آنکس که به پرتو خورشید گرمی و نشاط می‌دهد و بدون او تمام خوبیهای زند گی بی روح و بی معنی است اثری پیدا نیست، بیچاره و مستاصل به هر دری روی می آورد بسته است و از هر کس گمشدهٔ خود را جویا می‌شود جوابی نمی‌شنود.

آیا سرِّ قوت آن در کلمهٔ برید نهفته است که وضع زند گی آن عصری را به خاطر می آورد که تنظیمات پستی هنوز به وجود نیامده و مردم به وسیلهٔ قاصد از حال هم خبر می‌شدند و شدت انتظار مردی را از شهر بیرون فرستاده که از هر قاصد و شخصی که از دیار محبوب می آید جویای حال و خبر شود مانند امروز که شخص منتظر، برای رسیدن فراش پست دقیقه شماری می کند و گاهی به‌استقبال او می‌شتابد؟ اما قاصدی که می‌بایستی خبری از «یار سفر کردهٔ حافظ بیاورد، جز نسیم صبا کسی نیست ولی او هم پریشان گویی می کند.»

و در مورد این بیت حافظ:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر   یادگاری که در این گنبد دوار بماند

سخن را چنین ادامه می‌دهد:

«با آنکه در این بیت مضمون تازه‌یی نیست و شاعران به تعبیرات گوناگون قدرت دوام عشق را سروده‌اند، اثری تازه و تکان دهنده از آن دست می‌دهد، مثل اینکه حقیقتاً شخص در زیر گنبد خالی و بزرگی قرار دارد و طنین صدایی در گوش می‌پیچد، همچنین انسان خیال می‌کند وارد رواق وسیع و بلندی شده است که بر بدنهٔ لاجوردی آن کتیبه یی با خط طلایی می‌درخشد که «جز نکویی اهل کرم نخواهد ماند» زیرا حافظ در مصراع اول گفته است «بر این رواق زبر جد نوشته‌اند به زر». در مضمونهای غنایی، همین زبان افسونگر به کار می‌افتد و صحنه‌های زنده‌یی را در ذهن مصور می‌کند، عشق قوی و طاغی است، معشوقه به درجه‌یی طنّاز و دلفریب است که زهد و اعتدال و همه گونه آرامی و متانت را درهم می‌شکند.»[۶۴]

به نظر نگارنده از چنین زاویه‌یی به موسیقی شعر حافظ نگریستن نمودی از ذوق سلیم و بینش تیز و هوشیاری شاعرانه است که دشتی این چنین با ذهن نکته‌سنج آن را دریافته و با خامهٔ سحار خویش به جلوهٔ آن کوشیده است.

به داوری درست شاید بتوان چنین هماهنگی بدیع و کمال آفرین را در سخن حافظ زائیدهٔ جهان بینی وسیع و هنر وی در گزینش کلمات و جمله بندی و نشاندن و پیوستن واژه‌ها در کنار هم دانست. ویژه آنکه وی در این راه چنان با رندی و طنازی و زیرکی دست اندرکار آفرینش ایهامات بدیع و دلنشین می‌شود و آنها را بدان گونه لطیف می آفریند که می‌تواند گواه راستینی بر هنر وی در پدید آوردن موسیقی معنوی شعر باشد، و این هنری است که در میان شاعران فارسی به کمال ممکن، در شعر حافظ متموّج می‌شود و از این نظر وی را سرآمد غزلسرایان فارسی زبان قرار می‌دهد. شاهد دیگری را مورد توجه قرار می‌دهیم.

گرد بیت الحرام خم حافظ   گر نمیرد به سر بپوید باز

ظاهر این شعر نمودار اشتیاق به نوشیدن شراب است و نمود این شوق در دیگر غزلیات فارسی شاید آنقدر بسیار باشد که نیاز به گواه و یاد آوری آنها نباشد، ولی این مضمون

---

۶۴. علی دشتی، نقشی از حافظ، ص ۱۳۲ و ۱۳۴.

وقتی از اندیشهٔ حافظ می‌تراود و به زیور کلام آراسته می‌شود، با شیوهٔ تعبیر او رنگ دیگری به خود می گیرد، با ترکیب بیت الحرام خم که تازه و ویژهٔ او و خود بدیع و دلپذیر است، خم شراب حرمتی دیگر می‌یابد که تنها در اندیشهٔ حافظ تموّج دارد و در چنین کیفیتی میکده یا خمخانه نیز حالتی مقدس می‌یابد، به ویژه گرد میخانه به سر گشتن و آن را چنین حرمت داشتن گونه‌یی از اشتیاق را تلقین می کند که نمودار اصالت آن است. به این ترتیب از همهٔ این جملات که با زبانِ پرهیز حافظ ترکیب شده‌اند معانی دقیق دیگری در ذهن مصور می‌شود که اگر چه موسیقی آن با گوش حس نمی‌شود، ولی همان خیال‌انگیزی که برآمد یک آهنگ دلنشین موسیقی است در آدمی پدید می آورد.

در موضوع بی اعتمادی به دنیا وکار آن و به قدرت مغرور نشدن و فخر نفروختن شاعران بسیار سخن گفته‌اند، ولی این مضمون با هنر سحر آفرین حافظ با چنان تعبیر ظریف و بدیعی جلوه می کند که تازگی و نوی از آن می‌تراود.

گره به بادمزن گرچه بر مراد رود — که این سخن به مثل مور با سلیمان گفت

که فارغ از تناسب میان واژه‌های مور و سلیمان و باد، این حقیقت از زبان موری که ضعیفترین جنبندهٔ بارگاه سلیمان شکوهمند و فرمانروای باد است به او گفته می‌شود و ترکیب باد را گره زدن که گویای کار عبث و بیهوده کردن است، در نهایت شیرینی و مناسبت به کار گرفته می‌شود و در کنار مفهومی که از بیت فهمیده می‌شود فضایی آهنگین که خیال و ذهن خواننده را به پویش می‌انگیزد و تأثیر موسیقی دارد ایجاد می کند. به این معنی نیز توجه کنیم: پیرامون نظام جهان هستی، آنچه از ماده و معنی در عالم موجود واقعیت دارد، دشواری چگونگی تقدیر که گاه بویی از شیوهٔ اندیشه جبریون دارد و گاه نمودار تعبدی است که در اعتقاد الهیون متعصب موج می‌زند بسیار شعر سروده‌اند که اشاره به همهٔ آنها در حوصلهٔ این گفتار نیست، از جمله شیخ محمود شبستری[۶۵] که از عارفان بنام است و کشش مذهبی او در شیوهٔ عرفانش جلوه بیشتری دارد می‌سراید:

جهان چون خط و خال و چشم و ابروست — که هر چیزی به جای خویش نیکوست

ولی بلبل سخن سنج شیراز این معنی را چگونه به هم می‌بندد؟ با چه دلنشینی کم نظیری چنین اندیشه‌یی را در زیور سخن می‌نشاند؟

نیست در دایره یک نقطه خلاف از کم‌وبیش — که من این مسأله بی‌چون و چرا می‌بینم

---

۶۵. عارف مشهور (ر. گ. ۷۲۰ هـ.ق).

گفتگو در این نیست که حافظ این «مسأله» را با آنکه «بی چون و چرا» می‌بیند، در برخی از غزلیات دیگر خود نفی کرده است، که چنین احوالی مربوط به روح و اندیشهٔ هر آدمی به ویژه شاعران است که گاه و بیگاه از تأثیر محیط و تعمق و تجربه‌های زندگی و بینش خویش به گونه‌یی برخوردارند، ولی آنچه در این نمونه مورد نظر است نیروی شگرف طبع حافظ در گزینش واژه‌ها و هنر بدیع او در نشاندن آنها کنار هم است که یک نوع موسیقی دلنشین و ویژهٔ شعر او را می آفریند شبستری از هر «خط و خال و چشم و ابرو» یاری می گیرد و با اعتبار موجودیت بجا و تشبیه جهان به آنها نتیجه می گیرد «جهان چنانست که باید باشد» و هر جزء آن در کاری است که اگر نباشد نظام آن برقرار نخواهد ماند، ولی انصاف را با آنکه این بیت در زبان فارسی ضرب المثل شده، در مقایسه با بیت حافظ بسی مسکین و ناچیز است، قطعیت و کلیت ندارد، گویی خواننده احساس می کند اگر با سرایندهٔ آن به گفتگوی فلسفی نشیند از سر اعتقاد خویش بر می خیزد زیرا اعتقادی استوار در بیان اونمودار نیست، در برابر، بیت خواجه با آنکه از واژه هایی سنگین و شکوهمند برخوردار نیست ولی قطعیت و اعتقاد استواری در آن مواج است. خواجه به مانند ساختن جهان به اجزای چهره نیاز نمی‌بیند، آنچه را برای او یقین است و تجربهٔ زمان سرودن اوست با قاطعیت بیان می کند. او به جای آنکه بگوید: «هر چیزی بجای خویش نیکوست» می گوید: «در دایرهٔ هستی یک نقطه خلاف نیست» نه کمتر و نه بیشتر، این همان معنی است، ولی زیباتر و دلنشینتر، آهنگینتر و خاطر نوازتر و سپس در مصراع دوم با آوردن قید «بی چون و چرا» به اظهار و تجربهٔ خود قطعیت و کلیت می بخشد. بی وفایی دنیا و بی قدری آن نیز مضمونی نیست که شاعران از سر آن گذشته باشند زیرا از دیر باز رود کی با بیت:

همـوار خـواهـی کـرد گـیـتـی را گیتی است کی پذیرد همواری؟

به این مضمون دست یازیده و شاعران پس از او نیز هر یک به شیوه و گونه‌یی از آن سود جسته و آن را دست مایهٔ سخن خویش کرده‌اند، در این میان از خواجو شاعر دوران حافظ که زبان زمان او از زبان خواجه دور نیست و موردنظر وی نیز بوده است نمونه‌یی یاد می کنیم:

پیش صاحبنظران ملک سلیمان باد است بلکه آنست سلیمان که زملک آزاد است
اینکه گویند که بر آب نهادست جهان مشنوای خواجه که تادرنگری برباد است
دل برین پیر زن عشوه گر دهر مبند نوعروسی است که درعقد بسی داماداست

در دیوان خواجه نیز غزل شیوایی است به همین ردیف و قافیه، که به احتمال زیاد با توجه کامل و به پیروی از خواجو سروده شده و در آن همین مضامین «بر باد بودن جهان و بی بنیادی آن، بی اعتباری به دلبستگی و عهد دنیایی که عروس داماد بی شماری است» آورده شده است.

بیا که قصر امل سخت سست بنیادست بیار باده که بنیاد عمر بر بادست
غلام همت آنم که زیر چرخ کبود ز هر چه رنگ تعلق پذیرد آزادست
مجو درستی عهد از جهان سست نهاد که این عجوزه عروس هزار دامادست

بیت سوم در هر دو نمونه را می‌توان مقابل نهاد و بیت دوم و اول از حافظ با بیت اول و دوم از خواجو قابل مقایسه است. آیا دلپذیری و امتیاز زبان حافظ در این است که در بیت نخست بی آنکه مانند خواجو از یک ضرب المثل مشهور «پایهٔ جهان بر آب است» سود نجسته و تنها باد را برای بی بنیادی زندگی کافی دانسته، یا در مقابل در مصراع اول کاخ آرزوها را سست و به دلیل ناپایداری جهان ناچیز گرفته است؟ آیا استفاده از حروف (ب) و سیلابهای بلند (الف) در واژه‌های بیا، بنیاد، بیار، باده، بر، باد و تکرار دوبار واژهٔ بنیاد شعر او را تا این اندازه فاخر و شکوهمند کرده است؟ آیا بیت دوم خواجه بر بیت اول خواجو از این نظر مزیت دارد که با آوردن جملهٔ «زهر چه رنگ تعلق پذیرد آزادست» به بیت خود کلیت داده، در حالتی که خواجو به آوردن واژهٔ سلیمان کفایت کرده است، یا در بیت سوم شعر، حافظ با جملهٔ «مجو درستی عهد از جهان سست نهاد» و مفهوم دل نبستن به این «عجوزهٔ هزار داماد» جامعیت بیشتری به شعر خود داده و از آوردن واژه‌های پیرزن و عقد دوری کرده است؟ آیا می‌توان چنین اجتهاد کرد؟ ولی هر چه هست شیوهٔ بیان خواجه بسی فاخرتر و خیال انگیزترست، کلمات به اختیار یا ناخود آگاهانه به زبان و دست او هماهنگتر و مترنمتر در کنار یکدیگر می‌نشینند. شاید آوردن یک مضمون مشترک به جهان بینی دو شاعر نیز پیوستگی داشته باشد و این مضمون از دید خواجو به گونه‌یی و از دید حافظ به گونهٔ دیگر تجلی کند و ویژگی این جهان بینی در یک موضوع مشترک هنگام سیر از ذهنیت به عینیت، سخن برازندهٔ خویش را بیافریند. در هر حال آنچه در آن دودلی نیست این است که سخن حافظ و ترکیب آن هنرمندانه‌تر و استادانه‌تر است، خواه به دلایلی که آمد و خواه به سبب دید حافظ که همواره گونه‌یی از تلخکامی و بدبینی و فلسفه و جهان بینی خیام را همراه با طنز و رضا و نوعی پذیرش بی عصیان با خود دارد.

در آنچه گفته شد سخنی از کلیّت زبان حافظ به میان آمد و این کیفیت که یکی از ویژگیهای زبان و غزلیات حافظ است و شعر او را از اشعار دیگر شاعران جدا و ممتاز می کند شایسته و در خور توجه است. آدمی شیفتهٔ خویشتن است، دوست دارد همه جا سخن از خویش و احوال خود بشنود، از شنیدن و سر گرم شدن به احوال خصوصی دیگران تمتعی نمی‌برد و به آن دل نمی‌بندد مگر آنکه به گونه‌یی آن را با خویش پیوسته ببیند، به درد و سوز و شکوه وعقیده دیگران توجهی نمی کند، مگر آنکه درد دیگران با سوز درون او، با محرومیت‌های او و شیوهٔ تفکرش همانند باشد و یا مایه‌یی از آنچه در ذهن او متموج است در آن بیابد، روشن نیست که آیا خواجه به این احوال در سرودن اشعار خویش توجه داشته و یا ناخود آگاهانه و به پیروی از شیوه و بر آمد طبع، بیشتر غزلیات خویش را همه جانبه و کلی سروده است. وی در بیان هر مقصود و هر تجربه و اندیشه، از خویش سخن نمی گوید، دردهای مشترک با مردمان را می‌یابد و بی آنکه به آن جنبهٔ خصوصی دهد، چنان با گزینش کلمات و پیوند آنها به شعر خویش کلیت می‌دهد که هر کس و از هر طبقه و با هر شیوه اندیشه که باشد زبان حال خویش را در شعر خواجه خواهد یافت.برای نمونه به این شعر توجه کنیم:

شرح مجموعهٔ گل مرغ سحر داند و بس که نه هر کوورقی خواند معانی دانست

در این بیت حافظ دانش و آگاهی از آنچه را مورد نظر است به خویش اختصاص نمی‌دهد، هر خواننده‌یی را آزاد می گذارد که هر گاه به موضوعی بیش از دیگران آگاه است، یا هر عاشق سوخته‌یی را که گرفتار پند افراد بی خبر از حال و معانی می‌شود، خویش را مرغ سحر بداند و درمقام زمزمه و پاسخ طنزآمیز به این بیت اجتهاد کند:

جای آن است که خون‌موج زند در دل لعل زین تغابن که خزف می‌شکند بازارش

در ادب فارسی اشعار بسیاری هست که شکوهٔ شاعران از بی‌معرفتی قوم، ناشناخته ماندن منزلت سخن و هنر، رواج سخیف در مقابل اندیشه و قوت ادراک را نشان می‌دهد، تردید نیست دردی که در این بیت موج می‌زند و ترنم می کند زبان حال خود حافظ در دوران نابسامانی است که شرح آن آمد، ولی او از اشاره به خویش پرهیز می کند، اجزای سخن را چنان به‌هم می پیوندد که صاحب قدری که منزلتش در برابر بی‌مایگان و بی‌هنران نشناخته مانده شکوهٔ دل خویش را در آن می‌یابد و خواجه را «**لسان الغیب**» و «**ترجمان اللّسان**» و واقف به اسرار درون می‌شناسد. به احتمال قوی صرفنظر از شیوهٔ اندیشه، زیبایی و استواری بیان، ترنم دلنواز کلمات غزل و جهان بینی ویژهٔ حافظ، آنچه اشعار او را

جهانگیر کرده و راه هر خانه و کوی و بازار را بر دیوان او گشوده، همین ویژگی دلپسند و دوست داشتنی کلیت زبان اوست زیرا این کلیت آن چنان است که هر خواننده با هر شیوهٔ اندیشه، مقصود خود را در آن می‌یابد و به دیوان خواجه تفأل می‌زند، مردمان متدین و روحانی و رندان لاابالی او را احترام می کنند، اهل طرب و عیش و طبایع فلسفی و مایل به امور معنوی یکسان به حافظ ارادت می‌ورزند، به قول دشتی وقتی حافظ می گوید:

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد که می حرام ولی به زمال اوقافست

«هم فقیه مدرسه، هم پارسایان پرهیزگار، هم عارفان آزاد فکر خوش مشرب و هم رندان قلندر از آن به وجد می آیند، زیرا حقیقتی را گفته ولی مانند من وشما خشک و خالی نگفته، آن را در دهان فقیه مدرسه که نه تنها می را حرام، بلکه نجس هم می‌داند گذاشته است و فقیه مدرسه این فتوی را در حال مستی داده است ور نه جرأت این را نمی‌داشت که مال وقف را قبیح بگوید و زهد فروشان را که معمولا خورندگان موقوفات هستند بر ضد خود بر انگیزد و این فقیه اگر گناهی مرتکب شده است لااقل گناهی است که «آزارکسش در پی نیست» و این فضیلت را دارد که تجاوز به حقوق عامه را از ارتکاب حرامی چون آشامیدن می بدتر می‌داند.»[۶۶]

تردید نیست که زبان زمان حافظ، حتی زبان خود او از پیروی سیر تکامل زبان بی بهره نیست زیرا همهٔ مایه‌های تمدن، از جمله زبان، همیشه از قومی به قومی دیگر منتقل می‌شود وآیندگان، تأثیر پذیر پیشینیانند و سیر تکامل از این راه پدید می آید که هر گوینده‌یی زبان پیشینیان را با نبوغ خود در هم می آمیزد ولی گوینده‌یی صاحب سبک و نقطهٔ عطف تحول زبان است که انعکاس نبوغ و اندیشه و طبع او به آرایش و نرمی و زیبایی زبان تکامل و استغنا ببخشد.

در مورد حافظ نیز باید توجه داشت که وی به بیشتر شاعران پیش از خود نظر داشته و به ویژه از خیام، سنایی و مولوی سخت تأثیر پذیرفته، ولی آنچه مسلم است زبان حافظ ویژه خود اوست. برای نمونه، سنایی ظهور ناگهانی معشوق شوخ و عشوه گر را بر عاشق، و بر انگیختن شور دلپذیری را در نظام فکری وی که به منحرف ساختن او از راه و رسم پرهیزگاری می‌انجامد سروده است و شاعران پس از او مانند انوری، جمال‌الدین

---

۶۶. همان کتاب، ص ۴۵، ۴۶.

عبد الرّزاق اصفهانی، ظهیر فاریابی، عطّار، فخر الدّین ابراهیم عراقی، خواجو، شاه نعمت الله ولی به پیروی از وی همین مضمون را پرداخته‌اند که برای اشاره مطلع غزل هر یک از آنان آورده می شود:

از سنایی:

شور در شهر فگند آن بت زنارپرست　　چون سحرگه ز خرابات برون آمد مست

از انوری:

باز دوش آن صنم باده فروش　　شهری از ولوله آورده به جوش

از جمال الدّین عبد الرّزاق:

بامدادان پگاه، خواب زده　　آمد آن دلبر شراب زده

از ظهیر فاریابی:

یار می خوارهٔ ما دی قدح باده به دست　　با حریفان ز خرابات برون آمد مست

از عطّار:

نیم شبی سیم برم نیمه مست　　نعره زنان آمد و در را شکست

از فخر الدّین ابراهیم عراقی:

از پرده برون آمد، ساقی قدحی در دست　　هم پردهٔ ما بدرید، هم توبهٔ ما بشکست
ساقی قدح شراب در دست　　آمد ز شرابخانه سر مست

از خواجو:

سحرگه ماه عقرب زلف من، مست　　درآمد همچو شمعی، شمع در دست
ای لبت باده فروش و دل من باده پرست　　جانم از جام می عشق تو دیوانه و مست

از شاه نعمت الله ولی:

از دیر مغان آمد، ترسا بچه یی سرمست　　بردوش چلیپایی، خوش جام میی در دست

حافظ نیز همین مضمون مشترک را در غزل زیر آورده است:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست　　پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست
نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان　　نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست
سر فرا گوش من آورد و به آواز حزین　　گفت کای عاشق دیرینهٔ من خوابت هست؟
عاشقی را که چنین بادهٔ شبگیر دهند　　کافر عشق بود گر نشود باده پرست
برو ای زاهد و بر دُرد کشان خرده مگیر　　که ندادند جز این تحفه به ما روز الست

آنچه او ریخت به پیمانهٔ ما نوشیدیم   اگرازخمربهشت‌است‌وگرازبادهٔ‌مست
خندهٔ جام می و زلف گره گیر نگار   ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست

و همچنین در غزل دیگر به مطلع:

در دیر مغان آمد، یارم قدحی در دست   مست از می و میخواران از نرگس مستش مست

مجال مقایسه این غزلیات، با دو غزل حافظ در این گفتار نمی گنجد، تنها خواننده پس ازمطالعه دقیق هر یک از آنها انصاف خواهد داد که زبان ویژهٔ حافظ به چه پایه از تکامل و شکوهمندی رسیده و آن ابهام حال انگیز و موسیقی درونی که خیال آدمی را پرواز می‌دهد چگونه در پیوستگی کلمات حافظ نقش بسته است.

در زبان حافظ ترکیبات و تعبیراتی هست که ویژهٔ اوست و شاید آنچه قوت قریحهٔ او در این زمینه آفریده و ترکیباتی مانند «طرب سرای محبت، در سراچه ترکیب تخته بند تنم، بارگاه استغنا، سحرگه حشر، کارگاه هستی، خندهٔ می، کوس ناموس از کنگرهٔ عرش زدن، بر دلم گرد ستمهاست، دل که آئینهٔ شاهی است، رواق زبرجد، من که ملول گشتمی از نفس فرشتگان، سقف سادهٔ بسیار نقش» و مانند اینها توانسته است به زیور و ابهام و وقار زبان او تا سر حد اعجاز آفرینی مدد کند.

دشتی می‌نویسد:

«در زبان حافظ تعبیرات خاصی هست که غالبا معنی لغوی آن منظور نیست، جنبهٔ سمبولیک دارد، به مفاهیم موجودهٔ در ذهن وسعتی و تموجی می‌دهد. مثلا کلمهٔ بیا در ابیاتی مانند: «بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است، بیا که رونق این کارخانه کم نشود، بیا که وقت شناسان دوکون نفروشند» که معنی تنبیه و آگاهی از آن مستفاد می‌شود و مثل این است که می‌خواهد بگوید: «متوجه باش، بیهوده خود را سرگرم پندارها مکن، حقیقت غیر قابل انکار این است که من به تو می گویم...» جملهٔ بیار باده در زبان حافظ مکرر آمده است: «بیار باده که ایام عمر بر باد است، بیار باده که در بارگاه استغنا» که غالباً معنی صریح و مستقیم آن منظور نیست، بلکه به معنای مقصود او موج و شمول مؤثری می‌دهد، حافظ حقیقتا باده نمی‌طلبد، هنگامی که می گوید:

بیارباده که‌این سالکان‌نه‌مردرهند   جفانه شیوهٔ درویشی است و راهروی

جملهٔ «بیار باده» تکیه کلام و مانند دعوت به آزاد منشی و دور ریختن مقررات ناموجه و مقبول عوام و وجه تعبیری است از تحقیری که حافظ بر مدعیان وارستگی و درویشی می‌ریزد و مثل این است که قوت این تحقیر و حقیقت وارستگی حافظ در همین جمله نهفته است، چنان که کلمهٔ ساقی و ترکیب جام عدل و کلمهٔ باده در بیت:

ساقی به جام عدل بده باده تا گدا غیرت نیاورد که جهان پر بلا کند

مقصود مفهوم معنوی آنها نیست، در اینجا تمام این کلمات شعار یک مفهوم کلی و وسیلهٔ تعبیری است از این که در اجتماع باید تعادل باشد، و این افراط و تفریط در بهره‌مندی از نعمات زندگانی، منشأ آشوبها و انقلابات است و اگر مساواتی در جامعه بر قرار گردد، و اصل توزیع کار و تنعم برعدل استوار باشد، از آسایش و استقرار و امنیت برخوردار می‌شود.»[٦٧]

همین کیفیت در واژهٔ (خیز) وجود دارد که در شعر حافظ به مفهوم کامل و واقعی خود یعنی برخاستن به کار گرفته نشده و وقتی انسان با این شعر حافظ:

بوی یکرنگی‌از این قوم نمی آید خیز دلق آلودهٔ صوفی به می‌ناب بشوی

رو به رو می‌شود، از واژهٔ خیز مفهومی بیش از برخاستن، یعنی هشدار دادن و هی زدن و بر انگیختن درک می کند و شاید این کیفیت دیگر کلمات بیت است که در پیرامون خیز واقع شده و چنین مفهومی به آن بخشیده‌اند که تمام تکیه بیت در آن جمع شده است.

حاصل آنکه با تمام آنچه آورده شد، گمان نمی‌رود که سرّ قوت زبان حافظ روشن شده باشد زیرا تاثیر برخی از زیباییها آن چنان عظیم است که شناخت همه و ارزیابی واقعی عوامل مؤثر در پدید آوردن آنها مقدور نیست. هر چه هست نیروی طبع و زبان چیره و جهان بینی ویژهٔ حافظ و حسن ترکیب واژه‌ها به غزل او کیفیتی فاخر و شکوهمند می‌دهد که ویژهٔ خود اوست و شاید ــ اگر بندی تعصب خاطر و پذیرش طبع خویش نشده باشم ــ شعر و غزل هیچ شاعری در زبان فارسی از آن موسیقی دلنشین که در همبستگی کلمات حافظ ترنمی خیال انگیز دارد و روح را نوازش می‌دهد برخوردار نیست.

---

٦٧. همان کتاب، ص ٩٤.

زبان (مولوی) در زنجیر اندیشهٔ جوشان و خروشان و عشق سرگشتهٔ بی حد و مرز او چون سیل جاری می‌شود، نشیب و فراز نمی‌شناسد و از نیروی هیجان و آهنگینی وزن، آدمی را می‌انگیزد. زبان سعدی پرداختهٔ خطیب و سخنوری است که بر اریکهٔ فصاحت و بلاغت تکیه زده و چون گوهری به نیروی هنر وصنعت خویش تاج مرصعی از جواهرهای بدیع و ارزنده و روشن، تا مرز بی مانندی فراهم می کند سخن منظومی به روشنی آفتاب و صافی و زلالی چشمه‌های دل کوهسار به دست می‌دهد، ولی زبان حافظ زبانی است که از فصاحت و بلاغت زبان سعدی با ویژگی طبع حافظ برخوردار است و بر خلاف زبان سیل آسای جلال الدّین محمّد همه شور و هیجان خویش را چون رودی یا نسیمی از هر سوی با آرامی و نرمی به زوایای روح می‌فرستد و آئینه‌یی از تمایلات و اندیشه‌های درون هر کس را در مقابل او می گذارد و از این روست که پس از او کسی یافت نشد تا در پهنهٔ ادبّیات شعر فارسی حتّی به حریم وی نزدیک شود.

۲. غزلّیات حافظ از نظر محتوا و اندیشه

حافظ را عموم پژوهشگران در شمار شاعران عرفانی دانسته‌اند، این داوری در مجموع درست و به جاست، چنان که در این گفتار نیز به مناسبت بر آمد همه جانبه و کلی که از تجلیات اندیشه و جهان بینی او در غزلیاتش فهم می‌شود، تحلیل زبان و اندیشهٔ او و تأثیر وی در سیر غزل، در شمار شاعران بزرگ عرفانی چون سنایی و عطار و مولوی آورده شده است.

این یک نتیجه گیری کلی است که حافظ شاعری عارف است، ولی پژوهشی توأم با روشن بینی به خوبی می‌نماید که عرفان او از دست عرفان دیگران نیست. نه چون سنایی در بند معتقدات بسته است و شرح مقامات می کند و نه چون عطار یکسره با دید عارفانه جهان را می‌نگرد و نه مانند جلال‌الدین محمد در جذبهٔ وصل سرگشته و بی خودانه در تکاپوست. عرفان حافظ مانند زبانش ویژهٔ خود اوست. او بی آنکه از این جهان مادی فارغ باشد و نابسامانی‌ها و رنگ و ریاها و رنجها را نبیند، «از هر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد است» او در حالی که شاعری اندیشمند و عارف است، وظیفهٔ اجتماعی انسان زمینی را از یاد نمی‌برد و با آیینه‌داری در برابر اجتماع و انتقاد از آن، مکتب عرفانی خود را پناهگاه راستین آدمی برای آزاد زیستن می‌نماید. با آنکه پیرامون مکتب عرفانی حافظ بسیار نوشته‌اند، باز از اینکه وی راه سلوک پیموده و مریدی پیرو مرادی را گردن نهاده

باشد همچنان در ابهام است. جامی می‌نویسد:

«هر چند معلوم نیست که وی به یکی از اهل تصوف نسبت ارادتی کرده باشد اما سخنانش چنان با مشرب این طایفه واقع شده است که هیچکس را این اتفاق نیفتاده.»[۶۸]

ولی در غزلیّات او که در زیر نمونه‌یی از آنها آورده می‌شود ابیاتی هست که اعتقاد او را به لزوم داشتن راهبر و دلیل راه مسلم می‌دارد:

ای دلیل ره گمگشته خدا را مددی — که غریب ار نبرد ره به دلالت برود
ای آنکه ره به مشرب مقصود برده‌ای — زین بحر قطره‌یی به من خاکسار بخش
تو دستگیر شوای خضر پی خجسته که من — پیاده می‌روم و همرهان سوارانند
نصیحتی کنمت یاد گیرو در عمل آر — که این حدیث ز پیر طریقتم یاد است
به کوی عشق منه بی دلیل راه قدم — که گم شد آنکه درین ره به رهبری نرسید
بی‌خضر مرو تو در خرابات — هر چند سکندر زمانی
بندهٔ پیر مغانم که ز جهلم برهاند — پیرما هرچه کند عین دلالت باشد

آیا این دلیل ره که حافظ غریبانه از او مدد می‌خواهد، این «خضر پی خجسته» که از وی قطره‌یی از دریای حقیقت و مشرب مقصود تمنا دارد و بی وی در «خرابات» رفتن را هر چند برای «سکندر زمان» درست نمی‌داند، این «پیر طریقت» که حدیث وی را چون گوشواره به گوش ارادت دارد و گاه در اندیشهٔ او با «پیر مغان» که رهانندهٔ او از جهل است و هر چه کند دلالت واقعی، کیست؟ تاریخ نام چنین کسی را با تمام پروهشهایی که در این باره انجام شده به یاد ندارد. او واهی و مبهم و ناشناخته است. آیا زائیدهٔ اندیشهٔ دور پرواز و شکفتهٔ حافظ است. آیا شخصیت دیگری از خود اوست که وی را این چنین در جستجوی حقیقت سرگشته چو پرگار در وادی حیرت افگنده و اندیشهٔ او را به خیام نزدیک کرده است؟ آیا آن شیخ نیست که خانقاه ندارد و حافظ به شادی او از «مرید خرابات» رطل گران می‌طلبد و می گوید:

رطل گرانم ده‌ای مرید خرابات — شادی شیخی که خانقاه ندارد

در میان آنان که پیش از عصر ما پیرامون حافظ تتبع و اظهار نظر کرده‌اند ادوارد براون نظر شبلی نعمانی را که در شعر العجم با اشاره به نوشته‌های «حبیب‌السیر» و تذکرهٔ میخانه و مستندات دیگر آورده شده است تحسین می کند، ولی بی‌هیچ دو دلی، هر گز

---

۶۸. نفحات الانس، ص ۴۰۰.

پژوهشهایی که در گذشته پیرامون شیوهٔ اندیشهٔ حافظ انجام شده حتی به مرز برداشتهای عالمانه و منطقی روزگار ما نزدیک نشده است و در نتیجه گسترده و پذیرفتنی نیست. آنچه قابل تردید نیست این که هیچگاه اندیشهٔ آدمیان در تمام موارد همانند نیست و شیوهٔ برداشت افراد از پدیده‌های محیط زندگی آنان نیز نمی‌تواند یکسان و همگونه باشد و این اصل چنان مسلم است که در تاریخ ادب ایران و جهان نمی‌توان میان آثار آنان که حتی در یک روزگار می‌زیسته‌اند، اندیشه‌های همانند یافت، بر این اساس در مورد حافظ نیز داوری چون شاعران عرفانی دیگر درست نیست زیرا صرفنظر از آنچه گفته شد، حتی محیط زندگی وی با دوران زندگی این گروه به هیچوجه همگونگی و تناسب نیز نداشته است. سنایی در دورانی می‌زیست که هنوز غزنویان چیرگی کامل خود را از دست نداده بودند و اگر سستی و نابسامانی نیز در میان بلاد و نواحی ایران دیده می‌شد، نه از گونه‌یی بود که در روزگار زندگی حافظ رواج داشت. دوران زندگی عطار نیز اگر چه با ترکتاز مغول روبرو گردید، ولی چنان که می‌دانیم و به گواهی تاریخ، عواقب وحشتبار و ملال‌انگیز آن در یکی دو قرن بعد (دورهٔ زندگی حافظ) سراسر ایران را فرا گرفت. مولانا نیز خوشبختانه در دیاری جز ایران می‌زیست و طبعاً از اثرات آشکار و ناپسند حمله مغول و آشفتگیهای حاصل از آن به دور ماند، ولی در این میان حافظ با روحی حساس و عواطفی شدید در دورانی زندگی می کرد که در مقدمهٔ این گفتار شرح آن گذشت و به این ترتیب کوچکترین روزنهٔ امیدی برای یافتن یک زندگی آرام و توأم با مردمی وجود نداشت. حافظ شاعر عرفانی این زمان است ولی آیا چنین انسانی، با این عواطف رقیق و این خوی مردمی، خواهد توانست از تأثیر نامردمیها، رنگ و ریا و عوام فریبیها و فساد اخلاق و بی‌اعتنایی به علم و رواج ستمگری و فقر و محرومیت، یا از همه بالاتر وجود تاریکترین نوع استبداد که محدود کردن اندیشه و آزادی افراد است به دور بماند؟

همین کیفیت است که جهانی‌بینی و اندیشه‌های حافظ آسمانی را به گونهٔ دیگری جلوه‌گر ساخته، روح او اگر چه در فرا دست جهان معنی پرواز می کند، اندیشهٔ روشن و عواطف مجذوب او اگر چه «در خرابات مغان نور خدا می‌بینند» و «سوز دل، اشک روان، آه سحر، نالهٔ شب» همه را از اثر لطف و رحمت او می‌شمارد، ولی شور و شری که پیرامون زندگی او را فرا گرفته، وی را به خویش نمی گذارد و گاه و بی گاه بینش ژرف او را به سوی خود می کشد، حافظ آسمانی زمینی می‌شود، با همان روح بلند و

درک قوی و چیره، ناملایمات و نابسامانیها را لمس می کند و آئینهٔ روح و شعر خود را مقابل نارواییها می گذارد و صادقانه آنچه هست می‌نماید. به این ترتیب در میان غزلیات دل‌انگیز وی رهنمایی به پند پذیری، مروّت با دوستان و مدارا با دشمنان، شفقت و مهربانی با مردمان، قدر فرصت شناختن، همت بلند داشتن، ترک غفلت، پرهیز گاری، عیب دیگران نجستن، نیز دیده می‌شود ولی آنچه محور اصلی غزلیّات بلند حافظ است پرهیز از خود بینی و ریا و مبارزه با اهل سالوس و نیرنگ و برافراشتن پرچم آزادی و آزاد گی است. حافظ در غزلیّاتش به روشنی می‌نماید که تا چه پایه «از هر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد است» چگونه طشت زاهدان ریا کار و صوفیان جلوه ساز در محراب و منبر را که «چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می کنند» از بام به زیر می‌افگند و رندانه به رسوایی آنان می خندد.

اکنون پیش از آنکه به جهان اندیشهٔ حافظ وارد شویم به قطعاتی که صورتگر پیرامون جهان‌بینی وی نگاشته و خطوطی از سیمای تفکر او را ترسیم کرده است توجه می کنیم، ایشان می‌نویسند:

«کلمه‌یی که با نام حافظ مرادف و در یک آن به ذهن آدمی می آید آزادی و آزاد گی است، آزادی در برابر هر گونه تغییری که فکر و اندیشه یا حیات اعتیادی وی را دستخوش تعدی کند و وی را از بیان هر چه در اندرون آن خسته دل می گذرد جلو گیر باشد، سخن در این نیست که حافظ مثلاً از آن «تلخ وش» که صوفی آن را سرچشمهٔ همهٔ معاصی می‌دانست جرعه نوشی کرده یا از آن تبری و پرهیز داشته است، بلکه سخن در اینجاست که هنگامی که برای ظاهر فریبی در زمان او، آزادی آدمی را در رفتن به خانهٔ خمار جلو گیری می کنند، ولو آنکه یک چنین جلو گیری، برای دستهٔ بزر گی از مردم آن زمان که چنین عملی آنان را به معاصی و مناهی می کشاند سودمند باشد برای روحی که پیش هیچ آفریده سر فرود نیاورده، تحمل ناپذیر می‌شود و می‌خواهد علی‌رغم آن پاکدامنی و طهارت روحانی که ویژهٔ اوست، این زنجیر را از هم بگسلد و یگانه خرقهٔ خویش را هم در رهن باده بگذارد.

از هر چه رنگ زرق و ریا دارد، هر چه از حقیقت دور است، هر جا که صفا و یکرنگی در آن راه پیدا نمی کند و هر جا که ایمان و اعتقاد قلبی با ظواهر دمسازی ندارد گریزان است، در این گریزی که حافظ از زشتی و

پلیدی و عذر و خیانت و ظاهرفریبی و سفسطه دارد و طبعاً به تنهایی و دوری از معاشران ریایی پناه می‌برد، صفهٔ مصفای شیراز و دامان پر از لالهٔ کوهستان و صحرای منقش و ملون آن جلگه خرم و سرسبز را برای فرار از نامرادیها و رنجهای حیات اعتیادی پذیره می‌شود و به آن روی می آورد هر که با همان هوش و قریحه و ذوق خداداد، و آن‌همه معرفت و جهان‌بینی و رندی که در اوست این طور از مردم زمانه اعراض کند و تنها در پی آن باشد که با «دو یار زیرک» در گوشه‌یی دور از مزاحمت گرانان یاوه گوی روزهایی را به سر برد، تیر تهمت و ناسزا را به طرف خویش به حرکت می آورد و به کینه توزی ظاهربینان دچار می گردد. اما روح بلند و با مناعت و مغرور حافظ این ناملایمات را ناچیز شمرده، به همهٔ آنها با دیدهٔ بی‌اعتنایی می‌نگرد، زیرا ذوق پاک حافظ در پی خوبی و صفاست.

در جستجوی حقیقت مطلق، اندیشهٔ بلند پرواز حافظ طریقی را انتخاب کرده است که ویژهٔ شخصِ اوست. بدین معنی که بی آنکه منت تعلیم از کسی برده باشد، یا وسایل مرسوم را برای کشف حقیقت به کار بندد و چنانکه دیگران کردند، رنج ریاضت را تحمل کند، از صافی درون خویش برای پی‌بردن به راز آفرینش مدد می‌طلبد و چون در می‌یابد که گوهر حقیقت از دسترس آدمی دور است و کوشش بشر برای فهم راز خلقت و بارگاه بی‌چونی به نهایت نمی‌رسد، فکر خویش را خسته نمی کند و همین که خود را از مراحل نخستین جهان اندیشه بیرون برد سعادت را در آسایش روحانی یافته، خویشتن را از وسواس عقل و شکنجهٔ فلسفه می‌رهاند.

جهانی که حافظ پیش ما گسترده فراخنایی است که نهایت نمی‌شناسد، در آنجا مروت با دوستان و مدارای با دشمنان، دوری از خود خواهی و آز، و پرهیز از ولع و شتاب روحانی و حرص و عقل در فهم آنچه در حدود توانایی او نیست بر همه کس و همه چیز حکم فرماست، در آنجا نه بغضی است، نه عنادی، نه ترس و بیمی که عیش آدمی را مکدر کند و غبار ملالت بر خاطرش بنشاند، در بارگاه استغنا که عبادت یا ضلالت و گمراهی آدمیان بر دام کبریایی نمی‌نشیند، جز خطاپوشی و بخشایش و رحم، پخش نمی کنند و «صالح و طالح» که متاع خویش عرضه می کنند، در انتظار قبول بخشندهٔ

ازلی هستند، سخن‌سرای افسونکار شیرازی، با کلامی ساده که آنقدر از معانی بارور است که مانند دریای ژرف و بی‌پایان اندیشه‌ها در آن موج می‌زنند از آن جهان خبری می‌آورد.»[۶۹]

این یک نظر جامع و کلی است که در این فرصت کم، در بارهٔ جهان‌بینی حافظ نموده شد ولی با نکته‌یابی بیشتر، چهرهٔ تابناک اندیشه‌های روشن حافظ را به گونهٔ دقیقتری می‌توان تشخیص کرد. گفته شد که حافظ آسمانی با عرفان ملکوتی از نابسامانی محیط خود فارغ نیست و بی آنکه بخواهد به آنها مشغول شود، آشفتگیها و درگیریهای روزگار بر او تأثیر می گذارد و رنجش می‌دهد. این رنج و سوز و ساز در تمام اندیشه های حافظ انگیزهٔ غزلیات دلنشین اوست، در این مقام، همان‌طور که گفته شد حافظ زمینی می‌شود ولی نه چون سعدی، زیرا جهان‌بینی و مایهٔ اندیشه‌های این دو با یکدیگرمتفاوت است. سعدی مردی است با مشخصات کامل یک فرد مادی و زمینی که در این جهان و اجتماع مردم آن روزگار می گذراند و سرگرمی گهگاه او با اندیشه‌های عرفانی تفننی بیش نیست، ولی حافظ اندیشمندی است که مسایل اجتماعی را با ترازوی توفیق یابی در زندگی مادی نمی‌سنجد، وی با همان اندیشه و روح عارفانه‌و ویژگیهایش زندگی را می‌بیند و با روح بلند خویش، بی آنکه بخواهد درس زندگی بدهد با تسلیم و رضا به آنها لبخند می‌زند.

مشخصترین خطوط سیمای اندیشهٔ حافظ عشق‌ورزی و آزادگی و وارستگی و مبارزه با عوام‌فریبی و ریا و استغنای بی مانند اوست که با بینشی تیز و ژرف همراه است این ویژگیها همه از خاستگاه تعالیم عرفانی سرچشمه می گیرد، ولی جالب اینجاست که حافظ عارف، این ویژگیها را تنها برای سیر و سلوک و تزکیهٔ نفس خویش نمی‌خواهد، بلکه با همین احوال، جهان پیرامون خویش را می‌نگرد و به معنویاتی می‌پردازد که در جهان زندگی مادی نیز گهگاه مطرح می‌شود. امیر مبارز الدین محمد به جای دادگستری و بنیادگذاری یک حکومت استوار، دست به عوام فریبی می‌زند، افکار و اندیشه‌ها را به بند می کشد، در میکده‌ها را به خاطر رضایت ارباب سالوس و ریا می‌بندد و دست اینان را در کار خویش باز می گذارد، حکومت واقعی زاهدان ریاکار و دین فروشان آغاز می‌شود و آزادمنشی زیر پای امیال و هوسهای این گروه درهم می‌پیچد و زبان جانسوز حافظ را که بیانگر اندیشه‌های ژرف اوست در کار می آورد، در زبان ملایم و دلنشین او

---

۶۹. لطف‌علی صورتگر، تجلیات عرفان در ادبیات فارسی، ص ۶۷ و ۷۵.

فریادها سر به آسمان می کشد ولی خود او وارسته و بلند همت، در کمال تسلیم و رضا، طنازانه به فلسفه روزگار و بودن تبسم می کند، در حالی که «بر دلش گرد ستمهاست» و از خداوند می طلبد که تا «آئینه مهر آئین» دل وی مکدر نشود و سرانجام با تسلیم و رضا دامن استغنا می گسترد، و این استغنا همانست که او را نه تنها از رنج می‌رهاند، بلکه «هزار خرمن طاعت» را هنگام بار خویش، از بهای نیم جو ناچیزتر می کند، در این حال حافظ جام جهان‌نمایی می‌شود که به «فیض خورشید بلند اختر» پشت پا می‌زند و به «پادشاهی عالم سرفرود نمی آورد» او از شمار آزادگانی است که «هر دو کون نیرزد به نزدشان یک کاه».

دین در اندیشهٔ حافظ گونهٔ دیگری دارد. اگر عارفان دیگر هر یک به تبع حال و اندیشه و شیوهٔ عرفان خویش خلق را رها ساخته و راه خود می‌روند، حافظ چنین نیست، او عارفی است که وظیفهٔ خود را نیز نسبت به اجتماع و همنوعانش فراموش نمی کند و با همان جهش فکر و آزادگی و آزادی‌پرستی که در اوست زاهدان ریاکار و حتی صوفیانی را که در لباس درویشی و قلندری بخود نمایی می‌پردازند رسوا می کند، عرفان او و دین او هر دو بر یکدیگر منطبق است و از جنس دکانهایی که دکانداران صوفیگری وزاهدان ساخته‌اند نیست. او به بینش راستین خویش ایمان دارد و بی‌مهابا می گوید که:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد　　بنیاد مکر با فلک حیله ساز کرد

آتش زرق و ریا خرمن دین خواهد سوخت　　حافظ این خرقهٔ پشمینه بینداز و برو

زاهد و عُجب و نماز و من و مستی و نیاز　　تا ترا خود ز میان با که عنایت باشد

ریا حلال شمارند و جام باده حرام　　زهی طریقت و ملت، زهی شریعت و کیش

و از این روست با آنکه قرآن را از حفظ دارد و اشارات بسیار به آیات کتاب شریف آسمانی در اشعار وی هست، می خوارگی و رندی را بر می گزیند و از ریا می پرهیزد و می‌سراید:

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی　　دام تزویر مکن چون دگران قرآن را

دیدار اندیشه های حافظ از درون اشعارش نیازمند زمانی بسیار و دیده‌یی تیزبین و احساسی لطیف است و اگر آدمی به این صفات متصف باشد نیز نمودن لطایف و دقایق جهان بینی حافظ و زاویهٔ دید او در موارد گوناگون نهایت دشوار است و گمان نمی‌رود بتوان مجموع آنها را چنان که باید در دفاتری چند باز نمود، بلکه به نظر نگارنده نوع و جهت اندیشه های حافظ را باید از هر یک از ابیات و غزلیات دل‌انگیز و پر سوز وی

احساس کرد ولی از آنجا که به این عنوان نمی‌توان از تاثیر این شاعر ارزنده در سیر غزل فارسی سر باز زد، برای بهتر نمودن شیوهٔ وی به ترسیمی از حافظ که در دیوان او متجلی است می‌پردازیم، باشد تا با خطوطی ساده، طرحی از اندیشه‌های تابناک وی باز نموده شود.

دشتی می‌نویسد:

«هنر حافظ در آمیختن خیّام، سعدی و مولاناست، خیام که از خیال مرگ در رنج و مولانا که مرگ را سعادت و راه وصول به مبدأ فیض می‌داند در حافظ به هم آمیخته و از روح غنایی سعدی بر آنها طرب پاشیده شده است. این تأثیر گویندگان بزرگ از یکدیگر معنایش تقلید و یا پیروی نیست، بلکه این نکتهٔ دقیق را نشان می‌دهد که میان آنها تشابه فکر و سلیقه وجود داشته است. اگر سعدی از متنبی شاعر بزرگ عرب و منوچهری از شعرای جاهلیت متأثر شده‌اند برای این است که همان نوع احساس و شوق، قریحهٔ آنان را به کار انداخته است. یا اگر گوته[۷۰] متفکر بزرگ آلمان، دیوان شرقی خود را تحت تأثیر حافظ می آفریند، از این روست که میان آن دو تشابهی در فکر موجود است. هم‌چنین اگر آثاری از ابوالعلاء معرّی و افکاری از خیام در حافظ به چشم می‌خورد، به این سبب است که در مغز وی همان اندیشه‌ها و در وجود او همان روح ابوالعلاء و خیام سرکشی می کرده است.

حافظ در افکار فلسفی خود به خیّام، در تصوّف به جلال‌الدّین محمّد و در غزل به سعدی می گراید، ولی مایه فکر و هنر وی به درجه‌یی قوی و ذاتی است که همهٔ آنها را به سبک و شیوهٔ خاص خود درآورده است.»[۷۱]

بررسی عمیقانهٔ غزلیّات دیوان حافظ این داوری را منصفانه و عالمانه می‌نماید، زیرا آدمی نه تنها در دیوان او با حافظ عارف و عاشق، و رنجدیده‌یی که با استغنا و تسلیم و رضا دریچهٔ دیگری رو به زندگی و بینش انسانی گشوده است روبرو می‌شود، بلکه جای جای خیّام و مولوی و سعدی را هر گاه به گونه‌یی می‌بیند. غنایی که در شعر سعدی متموج است، جذبه‌های صوفیانه مولانا که همواره در سیر و پرواز به لامکان است، بدبینی

---

۷۰. Johann - Wolfgang Goethe، نویسنده و شاعر آلمانی (۱۷۴۹ - ۱۸۳۲ م.).

۷۱. علی دشتی، همان کتاب، ص ۲۲۹.

و شک خیام واقع‌بین و فریادهای مهموم و مأیوس او هر یک به گونه‌یی ملایمتر در غزل حافظ تجلّی یافته و شعر او را یا بهتر بگوییم غزل فارسی را در اوج ممکن خود نشانده است. پژوهشی در شیوهٔ اندیشهٔ متفکران بزرگ به خوبی نشان می‌دهد که هر یک از اینان به شیوهٔ خود در جستجوی پی‌بردن به راز وجود، به اندیشه نشسته و هر یک به گونه‌یی و شیوه‌یی در این راه تلاش کرده‌اند. عوام مردم از آغاز پیدایش بشر همواره وجود یک نیروی برتر و نیرومند تر از خویش را احساس کرده و چون توانایی تحلیل مسایل را نداشته‌اند، ناگزیر این نیرو را در موجودات محسوس نیرومند تر از خویش یا اجرام و سرانجام برخی موجودات که زائیدهٔ پندار و گمان و یا برخاسته از غلبهٔ ترس بر آنان بوده، تصور کرده و به پرستش انواع حیوانات، آفتاب‌پرستی، بت‌پرستی و از این دست پرداخته‌اند.[۷۲] چنین تکیه گاه روحی یا روانی آغازین بشر است که در اعصار آینده، با روشن‌بینی و دانش بیشتر درآمیخته و به یاری نوابغ الهی بشریت و رهبران دین، مایه پیدایی آئینها و مذاهب گونه گون شده و به‌هر تقدیر تکیه گاهی منطقی‌تر و استوارتر، ولی ــ به مناسبت نداشتن دانش و بینش و نیروی تحلیل کافی جوامع مردم ــ در حصاری از تعبد فراهم آورده است، اینان، یعنی عوام مردم به راز هستی عمیقانه نمی‌نگرند، در چگونگی آن، در سبب پیدایی آن، در آغاز و انجام آن به اندیشه و پژوهش نمی‌نشینند، مسأله دین و دستورها و اشارات یا روایات و گفتارهایی که در ذهن هر یک از آنان نقشی از این مسایل و آغاز و انجام هستی بسته برای آنان کافی است، زیرا اندیشهٔ ایشان در حصار تعبد گرفتار و از پرواز و آزاد گی و پژوهشگری دور است، تحقیق علمی و شک و تردید، امکان اینکه شاید جهان و راز هستی از گونهٔ دیگری ــ جز آنکه می‌اندیشند یا شنیده و پذیرفته‌اند ــ باشد برای این گروه وجود نداشته و ندارد، اما در مقابل، از همان آغاز گسترش دانش منطقی در میان بشر، اندیشمندان بزرگ چون اپیکور و سقراط و افلاطون و ارسطو و پلوتن[۷۲] و مانند آنان، بیرون از مرزهای تعبد با مرکب تیز پای اندیشهٔ آزاد و دور پرواز خویش به اندیشه نشسته‌اند. راز هستی، چیست؟ مبدأ و آغاز وجود آدمی به کجا می‌پیوندد؟ انسان چرا و چگونه به وجود آمده است؟ راه او در زند گی چیست؟ این دلبستگیهای تسخیر کننده و این پیوندهای توان شکن چه ارزشی دارد؟ با این همه، راز مرگ انسانی که روشن نیست چرا

---

۷۲. Plotinos پایه گذار مکتب نوافلاطونی (۲۰۴ تا ۲۷۰ م.)

و از کجا آمده و به کجا می‌رود؟ دنیا و جهان پس از نیستی چگونه و در پس پرده هستی و ماورای آن چه نقشهایی بسته است؟ این زند گی، این پیوند ها، این تلاشها و از پای ننشستنها پس از انجام به چه صورتی متجلی می‌شود؟ آیاجهان دیگری چنان که گفته یا پنداشته و یا تصویر کرده‌اند وجود دارد یا نه؟ همچنان مکتوم مانده است.

این تردیدها و دودلیهای پیگیر، این چراها و پرسشهای مداوم، هیچگاه انسان‌های اندیشمند و پژوهشگر را رها نکرده و در اندیشهٔ آنان، هر یک به گونه‌یی متجلی شده و بازتاب خویش را با گونه‌یی قابل بحثتر و شایسته‌تر نموده و دانش فلسفه را به وجود آورده و باز سرانجام ــ اگر گزاف گویی نشده باشد ــ پس از این همه گفتگوی دراز، آدمی همچنان به جایی رسیده است که در آغاز بوده، همچنان بی‌جواب، همچنان سر گشته، همچنان حیران و شگفتی زده.

بی‌تردید اندیشمندان بزر گی چون ابوالعلاء معرّی[۷۳]، خیام، مولانا و شاید بیشتر متفکران و فلاسفهٔ دیگر ایران و جهان و به ویژه برخی عارفان بزر گ نیز از این راه رفته و سرانجام یا از سر گشتگی و حیرت و بی‌پایانی راه، به رهایی از این اندیشه و پیمودن راه سلوک و معرفت دست زده و یا چون خیّام و ابوالعلاء فریادهای تلخ و عصیانی خود را هر یک با روش و زبانی ویژهٔ خویش باز نموده‌اند. حافظ نیز از این گروه جدا نیست. او با آنکه عارفی وارسته و شاعری پر احساس و آموزنده‌یی کم مانند است، اندیشمندی بزر گ است، مرغ اندیشهٔ وی در این گذر گاه نیز همه جا را زیر پرواز گرفته و بی‌هیچ دو دلی به ویژه زاویهٔ دید خیّام و توجه به اندیشه‌های این متفکّر بزر گ در اشعار وی جای‌جای متجلی است. خیام همواره در اندیشهٔ نیستی و تاریکی عدم قرار دارد و این اندیشه او را نیز مانند: تولستوی و آناتول فرانس رنج می‌دهد و از این رنج به دامان «فرصت غنیمت شمردن» پناه می‌برد. او پس از آن‌همه اندیشیدن به راز آفرینش و هستی، همچنان گره جاودانِ زیستن را ناگشوده می‌بیند و زند گی در نظرش صورت واحهٔ حقیر و کوچکی را پیدا می‌کند که در میان صحرای ناپیدا کرانهٔ عدم معلق است و ناگزیر باید لحظات آن را دریافت، باید جهان را مانند اپیکور فیلسوف بزر گ یونانی دید که خود نیز در برابر این رازها قرار داشت و سرانجام فلسفهٔ او بر پایهٔ درک لذت از هستی قرار گرفت. این اندیشه‌ها همه محور اشعار دل‌انگیز و حکیمانهٔ خیام است:

---

۷۳. شاعر نابینا و لغوی معروف عرب (۳۶۹ - ٤٤۹ هـ.ق.).

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من　　وین حرف معما نه تو خوانی و نه من
هست از پس پرده گفتگوی من و تو　　چون پرده درافتد نه تو مانی و نه من

لب بر لب کوزه بر دم ازغایت آز　　تا زو طلبم واسطهٔ عمر دراز
لب برلب من نهاد و می گفت به راز　　می خور که بدین جهان نمی آیی باز

ای دل تو به ادراک معما نرسی　　در نکتهٔ زیرکان دانا نرسی
اینجا به می و ساز بهشتی می‌ساز　　کانجا که بهشت است رسی یا نرسی

چون نیست زهرچه هست جز باد به دست　　چون هست زهرچه هست نقصان و شکست
انگار که هست هرچه درعالم نیست　　پندار که نیست آنچه در عالم هست

اندیشهٔ رفتن و باز نگشتن و نیستی مطلق همه جا دست مایهٔ نغمات جانسوز خیّام است، خیّامی که هموم متراکم و غم آلود اشعارش تا اعماق روح نفوذ می کند:

می خور که به زیر گل بسی خواهی خفت　　بی مونس و بی رفیق و بی همدم و جفت
زنهار به کس مگو تو این راز نهفت　　هر لاله که پژمرده نخواهد بشکفت

ای کاش که جای آرمیدن بودی　　یا این ره دور را رسیدن بودی
کاش ازپی صد هزار سال ازدل خاک　　چون سبزه امید بر دمیدن بودی

ای آنکه نتیجه چهار و هفتی　　وز هفت و چهار دایم اندر تفتی
می خور که هزار بار بیشت گفتم　　باز آمدنت نیست چو رفتی رفتی

این تجسم زند گی است در ذهن خیام، مانا که حیرت و سر گشتگی او نه از بی‌خبری و ناآگاهی از راز آفرینش است. گاه آدمی از ورای اشعار جانسوز و عصیانی او احساس می کند وی قفل در بستهٔ این راز را گشوده، درون ناپیدای عالم پس از هستی را با همه ابهامش دیده و جز یاس و بیهود گی چیزی در نیافته و چنین بی‌تاب و ناامید ناله و فریاد سر داده، آدمی را به غنیمت شمردن وقت و درک لذّت از زند گی موجود می خواند، اما نه چون ابوالعلاء شاعر بدبین و عصیانی عرب که تلخی و ناگواری و ناامیدی محض از ورای اشعارش هویداست، زیرا وی نابیناست و این نقص جسمی فرصت دریافتن بسیاری

از لذات را از او باز گرفته و از کامیابی وی در این جهان نیز کاسته است، ولی خیّام با شفقت و بی‌خیالی بیشتری که از میزان یاس و نا‌امیدی این اندیشه‌ها اندازه‌یی کاسته است، برآمد اندیشه‌هایش را در مقابل آدمی می گسترد.

گویی حافظ نیز مانند خیّام دریافتن پاسخ این چراها و پرسشها و گشودن راز هستی و آفرینش حیران و سرگردان مانده و یا چون او به بیهودگی و ناپایداری جهان و نیستی کامل پس از هستی پی برده است:

ازهرطرف که رفتم جزحیرتم نیفزود　　زنهارازاین بیابان، وین راه بی‌نهایت
مستورومست هردوچوازیک قبیله‌اند　　مادل به عشوهٔ که دهیم اختیارچیست؟
جهان چوخلدبرین شدبه دورسوسن وگل　　ولی چه سود که دروی نه ممکن است خلود

او نیز چون خیّام تردید دارد جهان هستی مولود آن حکمت و بر پایهٔ آن موازین عقلی باشد که بشر را به آن دسترس است. او نیز حیران و مأیوس و سرگشته است، ولی با آنکه در دورانی آشفته‌تر از خیام می‌زیسته، با آنکه عسرت و تنگدستی و ارزش نگذاردن به هنر در دوران وی قابل مقایسه با زمان زندگی خیام و رفاه حال او نبوده، با آنکه همین مفاهیم معنوی را در اشعارش بیان کرده، بی آنکه شکوه‌یی چون او ساز کند کار جهان را بر خویش آسان گرفته و مردمان را به غنیمت شمردن فرصت و لذت بردن از مواهب آن رهنمون شده و از این راه، دارویی برای دردهای انسان فراهم دیده است زیر از «جنگ هفتاد و دو ملت» نیز راه به جایی نبرده و دانسته است که: «چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند» به این مفاهیم از حافظ توجه کنیم:

حدیث ازمطرب ومی گوورازِدهر کمترجو　　که کس نگشود ونگشاید به حکمت این معمارا

جهان به رمز در اردیبهشت می گوید:　　نه عاقل است که نسیه گرفت ونقدبهشت

من که امروزم بهشت نقد حاصل می‌شود　　وعدهٔ فردای زاهدراچراباورکنم؟

آخرالامر گل کوزه گران خواهی شد　　حالیا فکرسبو کن که پرازباده کنی

به می عمارت دل کن که این جهان خراب　　بر آن سراست که ازخاک ما بسازدخشت

عاقبت منزل ما وادی خاموشانست   حالیا غلغله در عالم افلاک انداز

با این حال گویی اگر چه حافظ نیز گرفتار همین اندیشه هاست ولی چون خیام از مرگ نمی‌هراسد، و این شگفتی نیست، که حافظ نه چون خیام فیلسوف و ریاضی‌دان و خشک است، او عارف و شاعر است و هر چند چنین اندیشه‌یی با اصالت واقعی در او وجود داشته باشد و آن را بیان کند، باز روح عارفانه و عواطف شاعرانهٔ او حالت تسلیم و رضا و استغنا و لطف و شفقتی دلپذیر همراه این حقایق می کند. او در این حال مرگ را چون مولانا زندگی حقیقی می‌شمرد و با آنکه سر آن دارد که فلک را سخت بشکافد و طرحی نو در اندازد، این طرح نو را در گل‌افشانی و می در ساغراندازی مطرح می کند:

بیا تا گل برافشانیم ومی درساغر اندازیم   فلک راسقف بشکافیم وطرحی نودراندازیم

او عارف است و با تمام نابسامانی‌هایی که پیرامون او را فرا گرفته و مزید بر چنین اندیشه های تلخی شده است، دولت می و باقی ماندن کنج قناعت را بر نبودن گنج زر مرهم می کند و تسلیم و رضا و استغنای مسیحانهٔ خود را به یاری می گیرد. درس آزادگی و انسانیت و محبت می‌دهد و آدمی را با روحی بزرگ و شگفت انگیز به مدارا و دلخوشی و برخورداری از محبت تشویق می کند. همگونگی اندیشه های حافظ و خیام آن‌چنان است که خواننده را به اصالت این اندیشه ها در حافظ و شباهت آنها به یکدیگر رهنمون می‌شود و چون یاد آوری تمامی آنها در این مختصر مقدور نیست به اشعار زیر از هر دوی آنان اشاره می‌شود تا شباهت معنوی آنان با دید هر یک بهتر مفهوم گردد:

از خیّام:

آورد به اضطرارم اول به وجود   جز حیرتم از حیات چیزی نفزود
رفتیم به اکراه و ندانیم چه بود   زین آمدن و رفتن و بودن مقصود

هر چند که رنگ و بوی زیباست مرا   چون لاله رخ و چو سرو بالاست مرا
معلوم نشد که در طربخانهٔ خاک   نقاش ازل بهر چه آراست مرا؟

دارنده چو ترکیب طبایع آراست   ازبهرچه‌افگندش‌اندرکم‌وکاست؟
گر نیک آمد، شکستن از بهر چه بود   ورنیک نیامداین صوَر، عیب کراست؟

جامی است که عقل آفرین می‌زندش صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
این کوزه گرِ دهر چنین جام لطیف می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

همین مفاهیم از حافظ ولی با شیوهٔ مبهم و رندانه‌یی که ویژهٔ زبان اوست:

چیست این سقف بلند سادهٔ بسیار نقش؟
هیچ دانا زین معما در جهان آگاه نیست

مرا در منزل جانان چه امن و عیش؟ چون هر دم
جرس فریاد می‌دارد که بر بندید محملها

برو از خانهٔ گردون بدر و نان مطلب کاین سیه کاسه در آخر بکشد مهمان را

به چشم عقل در این رهگذار پر آشوب جهان و کار جهان بی‌ثبات و بی‌محل است

بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس

به هست و نیست مرنجان ضمیر و خوش می‌باش
که نیستی است سرانجام هر کمال که هست

شکوه آصفی و اسب باد و منطقِ طیر
به باد رفت و از آن خواجه هیچ طرف نبست

از خیّام:

یاران موافق همه از دست شدند در پای اجل یکان یکان پست شدند

از حافظ:

نمی‌بینم از همدمان هیچ بر جای دلم خون شد از غصه ساقی کجایی

از خیّام:

مهتاب به نور دامن شب بشکافت می نوش دمی خوشتر از این نتوان یافت
خوش باش و میندیش که مهتاب بسی اندر سر گور یک به یک خواهد تافت

وقت سحر است خیز ای مایهٔ ناز   نرمک نرمک باده خور و چنگ نواز
کانها که بجایند نپایند بسی   وانها که شدند کس نمی‌آید باز

از حافظ:

صبح است ساقیا قدحی پر شراب کن   دور فلک درنگ ندارد شتاب کن

نوبهاراست در آن کوش که خوشدل باشی   که بسی گل بدمد بازوتودر گل باشی

شب صحبت غنیمت دان که بعد از روزگار ما
بسی گردش کند گردون، بسی لیل و نهار آید

می بیاور که ننازد به گل باغ جهان   هر که غارتگری باد خزانی دانست

از خیّام:

چون روزی و عمر بیش و کم نتوان کرد   خود را به کم و بیش دژم نتوان کرد

از حافظ:

بشنو این پند که خود را ز غم آزاده کنی
خون خوری گر طلب روزی ننهاده کنی

از خیّام:

من هیچ ندانم که مرا آنکه سرشت   از اهل بهشت کرد، یا دوزخ زشت؟
جامی و بتی و بر بطی بر لب کشت   این هرسه مرانقدوترانسیه بهشت

از حافظ:

من که امروزم بهشت نقد حاصل می‌شود   وعدهٔ فردای زاهد را چرا باور کنم؟
چمن حکایت اردی‌بهشت می گوید   نه عاقل است که نسیه خریدونقد بهشت

از این گونه اندیشه های همانند میان خیام و حافظ بسیار می‌توان یافت و تموج بسیار جهان بینی این دو شاعر نشان می‌دهد که اگر خیامی هم وجود نمی‌داشت، این اندیشه‌ها بخشی از جهانٔ‌بینی حافظ را تشکیل می‌داد که با مایه‌هایی اصیل از روح مولانا و شور عاشقی سعدی، توام با گونه‌یی سهل‌انگاری و بی‌خیالی برخاسته از بی‌اعتنایی به جهان و فلسفهٔ آن و بی‌بنیادی دنیا و دم غنیمت شمردن در غزلیات دلنشین او تجلی می کرد.

در مورد اندیشه‌های عرفانی حافظ انتظار می‌رود شیوهٔ تفکر وی از شاعران عارف پیش از وی مانند سنایی و عطار و عراقی نیز تأثیر پذیرفته باشد، ولی آنچه پیش از هر تصور توجه انسان را در این راه جلب می کند، تجلی روشن‌اندیشه‌های عرفانی و دید مولانا در مفاهیم عرفانی غزلیات حافظ است. شک نیست که پژوهش اندیشه‌های مولانا در غزلیّات حافظ همانقدر و بلکه بیشتر دشوار است که یافتن تشابه جهان‌بینی خیام در اشعار حافظ، زیرا میان شیوهٔ تعبیر و زبان این دو شاعر ــ مولانا و حافظ ــ تفاوت بسیار است، ولی با قدری ژرف‌بینی و دقت در آثار و اندیشه‌های عرفانی حافظ روشن می‌شود همان گونه که خیام در حافظ سهل‌انگارتر و آسان گیرتر شده و با این امتزاج کاملاً «ناب نمانده است» همان گونه که روح شاد و طرب‌انگیز و این جهانی سعدی در حافظ همه جا اصالت و کلیت خود را حفظ نکرده و با رنجها و دردهای دوران حافظ و جهان‌بینی و معنویت ویژهٔ او ملایمتر و خیال‌انگیزتر شده، مولوی نیز با آن شور صوفیانهٔ خالص و آشفته و پر هیجان و جهش به سوی نامعلوم در حافظ ناب نمانده و زمان زندگی و واقعیتهای پیرامون حافظ و افتادن وی در این **دامگه حادثه** وی را نه چون مولانا باقی گذاشته، بلکه اندیشه‌های عرفانی و جهانی‌بینی مولوی را با واقع‌بینی بیشتر متجلی ساخته و حافظ را از نگرش پیگیر و بی‌مانع به سوی مجرد و مطلق باز داشته است. شاید یکی از دلایل تفاوت بسیار میان زبان مولانا و حافظ نیز همین باشد. تمرکز اندیشهٔ مولانا به سوی مجرد و مطلق و فارغ ماندن از مسایل دیگر و سرکشی شور و هیجان مطلق و درونی وی مایه شده است تا وی در بند انتخاب کلمات و چگونگی آنها و خوش آهنگی ترکیبها نماند و از رعایت همه جانبهٔ فنون شعر و هر مانعی که از بیرون ریختن و فیضان شور و اندیشهٔ وی پیش گیری کند بپرهیزد تا آنجا که خود نیز به این معنی توجه می کند و می گوید:

تو مپندار که من شعر به خود می گویم — تا که هشیارم و بیدار، یکی دَم نزنم

تجلی عشق و شور شگفت‌انگیز نامحدود مولانا در شعر، خود گویای تأثیری است که در کلام وی گذارده است:

بازفرو ریخت عشق، ازدرودیوارمن — باز ببرید بند، اشتر کین دار من
عقل مرا خواب برد، صبر مرا آب برد — کاه مرابادبرد، تا چه شود کار من

چه روشن است که عشق پر سوز مولانا، به این گونه تعبیر وی رنگ شعله داده است ولی همین اندیشه و همین مفهوم در شعر حافظ، حافظی که ناگزیر از دیدار ناپسندیها و

ناملایمات روزگار خویش و دمسازی با رنج و ناسازگاری است، اگر چه شوری عمیق و والا دارد، در زبانی نرمتر و حساب شده‌تر چهره‌می‌نماید. همین آرامش رنج آلود به حافظ فرصت می‌دهد به جای آنکه اندیشه‌هایش را چون سیل در بستر کلمات جاری کند، آنها را چون رودی ژرف و آرام به بیکران اندیشهٔ آدمی رها کند و در فرصتی که از این آرامش دست می‌دهد، خوش آهنگترین، پر بارترین و زیباترین واژه‌ها را با آهنگی دلپذیر و مفاهیمی گسترده به هم در آمیزد و مفهوم بالا را با گونه‌یی که در ذهن همان اعتلا و ارزندگی را ــ ولی دور از هیجانی بند گسل ــ پدید می‌آورد بیان دارد:

زین آتش نهفته که در سینهٔ من است — خورشید شعله‌یی است که در آسمان گرفت

سینه‌ام ز آتش دل در غم جانانه بسوخت — آتشی بود در این خانه، که کاشانه بسوخت

خرقهٔ زهد مرا آب خرابات ببرد — خانهٔ عقل مرا آتش خمخانه بسوخت

واژهٔ «باده» در زبان مولانا وسیلهٔ تعبیر است و غزلیاتی مانند این بیت:

چشم مست تو قدح بر سر ما می‌ریزد — ما چه محتاج شراب و می و افیون باشیم

من مست آن باده نیم که محتسب منعم کند
مست از شراب وحدتم، فارغ شده از رنگ و بو

گواه بر این مدعا، ولی همین واژه در بیشتر موارد در زبان حافظ مفهوم اصلی خود، یعنی بادهٔ واقعی را حفظ کرده است:

همّت عالی طلب، جام مرصّع گو مباش — رند را آب عِنَب یاقوت رُمّانی بود

باده نوشی که در او روی و ریایی نبود — بهتر از زهد فروشی که در او روی و ریاست

چه شود گر من و تو چند قدح باده خوریم — باده از خون رزانست نه از خون شماست

کنون که می دمد از بوستان نسیم بهشت — من و شراب فرحبخش و یار حورسرشت

این خرد خام به میخانه بر — تا می لعل آوردش خون به جوش

از این تفاوتها که بر خاسته از محیط زندگی مولانا و حافظ است و پژوهش اندیشه‌های هم مایهٔ این دو را تا اندازه‌یی دشوار می‌سازد در غزلیّات آنان بسیار است ولی آنچه در آن جای هیچ دو دلی نیست وجود مضامین هم گونه‌یی است که تشابه نسبی اندیشه‌ها یا بهتر گفته شود، تجلی نسبی روح مولانا را در حافظ مسلّم می‌سازد و برای

بهتر نمودن این همانندیها به غزلیات زیر از هر دو شاعر توجه می کنیم:

از مولانا:

گر مرد نام و ننگی، از کوی ما گذر کن　　مانند خاص و عامیم، از نام ما حذر کن

از حافظ:

از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است　　وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است

در ترجیح می به زهد ریایی و سیاهکاران صومعه و دکانداران مذهب و ظاهر سازان:

از مولانا:

آتش می بر سر پرهیز ریز　　وای بر آن زاهدِ پرهیزگار

رندان خراباتی از ساغر می گویند　　تسبیح رها کن تو، در سوز مصلا را

من خاک پای آن کسم کو دست در ساغر زند

جانم فدای آنکه او، در کیمیا آویخته

ز هشیاران بی‌معنی وجودم نفرتی دارد

شراب و شاهد و چنگ و سر بازار می جویم

ز سالوس و قبول خلق بگذشتم ز سر مستی

جدا از کعبه و مسجد ره خمّار می جویم

از حافظ:

دلم گرفت ز سالوس و طبل زیر گلیم　　به آنکه بر در میخانه بر کشم علمی

مبوس جز لب معشوق و جام می حافظ　　که دست زهد فروشان خطاست بوسیدن

زاهد چو از نماز تو کاری نمی‌رود　　هم مستی شبانه و راز و نیاز من

به کوی میکده دوشش به دوش می بردند　　امام شهر که سجاده می کشید به دوش

هم مولانا و هم حافظ در جستجوی انسان واقعی یا نفس انسانیت هستند ولی مولانا می گوید:

من ز لقای مردمان، جانب کُه گریزمی　　گر نبدی لقایشان آینهٔ لقای تو

و یا:

دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر　　کز دیو و دَد ملولم و انسانم آرزوست

گفتم که یافت می‌نشود جسته‌ایم ما　　گفت آنکه یافت می‌نشود آنم آرزوست

و حافظ همین یافت نشدن انسان، همین فقر جهان مادی از آدمیت را این چنین بیان می کند:

آدمی در عالم خاکی نمی آید بدست　　عالمی دیگر بباید ساخت وز نو آدمی

و همچنین است تشابه مضمون میان ابیات زیر:

از مولانا:

ما به فلک بوده ایم، یار ملک بوده ایم　　باز همانجا رویم، خواجه که آن شهر ماست

پیش ززندان جهان با تو بدم من همگی　　کاش بر این دامگهم، هیچ نبودی گذری

از حافظ:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود　　آدم آورد درین دیر خراب آبادم

ترا ز کنگرهٔ عرش می زنند صفیر　　ندانمت که درین دامگه چه افتادست؟

بال بگشا و صفیر از شجر طوبی زن　　حیف باشد چو تو مرغی، که اسیر قفسی

طایر گلشن قدسم، چه دهم شرح فراق　　که در این دامگه حادثه چون افتادم؟

از مولانا:

انبیا عامی بدندی گرنه اِزانعام خویش　　برمی هستی ایشان کیمیای می ریختی

از حافظ:

دست از مس وجود چو مردان ره بشوی　　تا کیمیای عشق بیابی و زر شوی

از مولانا:

همی گردد آسمان همه شب با دو صد چراغ　　در جستجوی چشم خوش دلربای تو

از حافظ:

جلوه گاه رخ او دیدهٔ من تنها نیست　　ماه و خورشید هم این آینه می گردانند

از مولانا:

رندان خرابات بخوردند و برفتند　　مائیم که جاوید بخوردیم و نشستیم

از حافظ:

صوفیان واستدند از گرو می همه رخت　　خرقهٔ ماست که در خانهٔ خمّار بماند

از مولانا:

قدحی دو زِ دست خود، بده ایجان به مست خود
هله تا ز آسمان، شنوی جمله مو به مو

از حافظ:

زین دایرهٔ مینا، خونین جگرم می ده تا حل کنم این مشکل در ساغر مینایی

گفتی از سر عهد ازل نکته یی بگو آنگه بگویمت که دو پیمانه در کشم

از مولانا:

نزدیکترست از تو با تو چه روی بیرون
چون برف گدازان شو، خود را تو ز خود می شوی

از حافظ:

به می پرستی از آن نقش خود بر آب زدم که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن

از مولانا:

همه در نور نهفته، همه در لطف تو پخته غلط انداز بگفته، که خدایا تو کجایی

از حافظ:

بی دلی در همه احوال خدا با او بود او نمی دیدش واز دور خدایا می کرد

از دید مولانا جبر به گونه یی، و از چشم جهان بین خیّام و حافظ نیز به گونه های دیگری آشکار می شود، مولانا همه مظاهر جهان را زیبا می بیند و داوریهای گوناگون و پیدایی بدی و زشتی را برخاسته از میلهای حقیر و بینشهای اعتباری انسان می شمارد ولی در اصل برای او همه چیز زیبا و خوب است و همه چیز در اختیار و ارادهٔ ذات خداوندی. ولی این بینش، این جبر، در ذهن اندیشناک خیّام که مشرب فلسفی دارد و در دریای عرفان غوطه‌ور نیست جنبهٔ خوش بینی را رها می کند، حقارت آدمی برای دریافتن راز هستی او را پریشان می کند، زبونی انسان با گونه یی از بدبینی و عصیان همراه می شود، ولی سرانجام مسألهٔ جبر و اینکه گردش کار در دست و اختیار و ارادهٔ دیگری است همچنان وجود دارد. حافظ نیز چنین می اندیشد و می گوید:

چه کند کز پی دوران نرود چون پرگار هر که در دایرهٔ گردش ایام افتاد

در اندیشهٔ حافظ نیز جبر جلوه گر است. همان ناچیزی، همان بی مقداری همان

بی‌اختیاری برای او نیز روشن است. او نیز می‌داند که گرداننده جهان هستی با ارادهٔ خویش نظام این جهان را بر پا می‌دارد، ولی بازتاب این اندیشه در حافظ نه چون مولانا با شور و هیجان توام است، و نه چون خیام با عصیان و بدبینی همراه، او جبر را به عنوان یک واقعیت غیر قابل انکار بیان می کند و از همین جبر وسیله‌یی برای تسکین و آرامش رنجها و محرومیتهای آدمی می‌سازد:

چو قسمت ازلی بی‌حضور ما کردند　　گر اندکی نه به‌وفق رضاست خرده‌مگیر

من اگر خارم اگر گل، چمن آرایی هست　　که از آن‌دست که‌می پروردم‌می‌رویم
در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند　　آنچه استاد ازل گفت بگو می گویم

من‌ز مسجد به خرابات نه خود افتادم　　اینم ازروزازل حاصلِ فرجام‌افتاد

رضا به‌داده‌بده‌وزجبین گره بگشای　　که بر من و تو، در اختیار نگشادست

مکن به نامه‌سیاهی ملامت‌من‌مست　　که آگه‌است که‌تقدیر بر سرش‌چه نوشت؟

حافظ معشوق ازلی را نیز چنان می‌نگرد که مولانا، شور و عشق عرفانی نیز چون مولانا همه جا همراه اندیشه های اوست، با این تفاوت که این عشق اگر چه در اشعار تمام شاعران عرفانی از یک سرچشمه برخاسته و از یک آغاز مایه گرفته است ولی در مولانا چنان تمرکز یافته که به ویژه در غزلیات شمس با جوش و خروشی شگفت‌انگیز فرصت اندیشیدن به هر چیز بیان آشفتگی و شرح بی‌قراری و جهش به سوی معشوق را از وی باز گرفته، ولی در حافظ عشقی است از همان سرچشمه از همان آغاز، از همان گونه و جنس، با همان حرمت و دور از سیر و سلوک و تقید به مراحل. او نیز در این راه اهل حال است نه قال، اما عشق او با مدارا و آرامش بیشتر همراه است و گاه این تصور را پیش می آورد که آیا وجود اندیشه های خیامی چهرهٔ تجلی اثرات عشق وی را چنین افسرده و آرام و ملایم کرده؟ و یا شور عشق و وجود عشقی این چنین عصیانی اندیشه های خیّامی را در شعر حافظ به تسلیم و رضا و درس محبت و پایداری در مقابل ناملایمات تغییر داده است. ولی تردید نیست که وجود هر دوی این شیوه تفکر که یکی بر اساس بینش فلسفی و دیگری روحی و عاطفی است بر یکدیگر تأثیر متقابل داشته است.

وجود چنان عشقی مسألهٔ مذهب را به راستی برای حافظ گشوده است، او نیز دریافته که هر چه هست همان معشوق بی‌پیرایه، بزرگ، شایسته و بی‌مانند اوست و جنگ هفتاد و دو ملت نیز در این میان از این روست که برای رسیدن به معشوق، جز از راه عشق عرفانی، راههای دیگری که در حصارهای دیر و کلیسا و مسجد و کنشت و شیوه‌های تعبد دیگر محدود می‌شود برگزیده‌اند و هر گروه راه خویش را بر گروه دیگری ارج می‌نهند. در حقیقت خدای آدمیان که واحد و گسترده و مطلق است برای اقوام و ملتها یکی است، همان گونه که مولانا میان ادیان و پیروان فرق تفاوتی نمی‌نهد و (جنگ موسئی با موسئی) را از آن می‌داند که بی‌رنگی اسیر رنگ شده و هر یک برای وصول به خدای خویش راهی دیگر جسته‌اند. به این تشابه اندیشه در اشعار هر دو نظری می‌افکنیم:

از مولانا:

عشق جز دولت و عنایت نیست — جز گشاد دل و هدایت نیست
عشق را بو حنیفه درس نگفت — شافعی را در آن روایت نیست
بوالعجب سوره‌یی است سورهٔ عشق — چار مصحف در آن یک آیت نیست
لایجوز و یجوز تا اجل است — علم عشاق را نهایت نیست

کار من اینست که کاریم نیست — عاشقم از عشق تو عاریم نیست
خویش من آنست که از عشق زاد — بهتر از این خویش و تباریم نیست

از حافظ:

زاهد ار راه به رندی نبرد معذورست — عشق کاری است که موقوف هدایت باشد

نقطهٔ عشق نمودم بتو، هان سهو مکن — ور نه چون بنگری از دایره بیرون باشی

عرضه کردم دو جهان بر دل کارافتاده — به جز از عشق تو، باقی همه فانی دانست

نشان مرد خدا عاشقی است با خود آی — که در مشایخ شهر این نشان نمی‌بینم

گفتم صنم پرست مشو، با صمد نشین — گفتا به کوی عشق هم این و هم آن کنند

گنج عشق خود نهادی در دل ویران ما　　سایهٔ دولت بر این گنج خراب انداختی

آمیختگی اندیشه‌های مولانا و حافظ و همانندی بسیاری از آنها با دو بیان و زبان متفاوت، یکی در کمال هیجان و شور، و دیگری در مرز ممکن اعتدال و آرامش آن چنان گسترده است که جای گفتگوی همهٔ آنها در این مختصر نیست، اما آنچه پس از تحقیق در غزلیات خواجه مسلم می‌شود، آمیختن جهان‌بینیهای فلسفی خیّام و روح عاشق و عارف مولاناست که گفتیم از مشرب شادو نشاط‌انگیز سعدی طربی دلنشین بر آن راه یافته و حافظ را با استقلال و اصالت چشمگیر خود پدید آورده است. از توجه حافظ به زبان سعدی که تا اندازه‌یی به آن اشاره شد و نگاهی به غزلیات بسیاری که در دیوان خواجه به وزن و ردیف و قوافی غزلیات سعدی سروده شده و می‌تواند گواهی بر این مدعا باشد بگذریم، تشابه گهگاه اندیشه‌های این دو شاعر نیز چشمگیر است. این اندیشه‌ها در شعر سعدی دنیا دیده و این جهانی، آن سعدی که عشق برای او واقعیت محسوس دارد و از مرز اندام دلنشین و روی و موی و چشم و اعضای دیگر و حدود شکوِه از فراق یا تمنای وصال بیرون نیست،نشاط می آفریند. آن سعدی که تفکر و جهان‌بینی فلسفی خیام و عشق عرفانی و روح مولوی گونه، وی‌را به خویش مشغول نمی‌دارد، طرب از روحش می‌تراود و به شعرش رنگ لبخند و سعادت می‌دهد. ولی همین اندیشه‌ها که شاید مولود تفکر در شیوهٔ اندیشه‌های خیامی، و آرامش روح پر شور مولانا در حافظ است، در شعر او کیفیتی پدید می آورد، نشاطی که معلول دم غنیمت شمردن است، نشاطی که دستاویز گریز از غمها و رنجهاست، نشاطی که عصیان و بدبینی خیام را در شعر او تعدیل می کند و او را از جهشهای مولوی گونه به سوی نامعلوم و لایتناهی باز- می‌دارد، نظر و توجه او را به جهان مادی جلب می کند ولی با همه اینها، باز در ورای این نشاط و طرب، رنگ افسردگیها و رنج روحی و زندگی و اندیشگری حافظ همچنان هویداست، اما در سرپوشی از شادی که از روح سعدی نیز مایه می گیرد. ابیات زیر نموداری است از تشابه مضامین حافظ وسعدی:

از سعدی:

چگونه شکر این نعمت گذارم　　که زور مردم آزاری ندارم

از حافظ:

من از بازوی خود دارم بسی شکر　　که زور مردم آزاری ندارم

از سعدی:

در قیامت چو سر از خاک لحد بر دارم   گرد سودای تو بر دامن جانم باشد

از حافظ:

من چو از خاک لحد لاله صفت برخیزم   داغ سودای توام سِرِّ سویدا باشد

از سعدی:

سعدی آتش‌زبانم، روزوشب سوزم چوشمع   با همه آتش زبانی در تو گیراییم نیست

از حافظ:

میان گریه می‌خندم که چون شمع اندرین مجلس   زبان آتشینم هست ولیکن در نمی گیرد

از سعدی:

نه آنچنان بتومشغولم‌ای بهشتی‌روی   که یاد خویشتنم درضمیرمی آید

از حافظ:

چنان پر شد فضای سینه از دوست   که فکر خویش گم شد از ضمیرم

از سعدی:

ساربانان‌شان کعبه کجاست   که بمردیم در بیابانش

از حافظ:

جمال کعبه مگر عذر رهروان خواهد   که جان‌زنده‌دلان سوخت‌دربیابانش

از سعدی:

گوشه گرفتم زخلق وفایده‌یی نیست   گوشهٔ چشمت بلای گوشه‌نشین است

از حافظ:

چون چشم تودل می‌برداز گوشه‌نشینان   دنبال تو بودن گنه‌ازجانب مانیست

از سعدی:

بیا که وقت بهاراست تا من‌وتوبهم   به دیگران نگذاریم باغ وصحرا را

از حافظ:

سبزاست درودشت بیاتانگذاریم   دست‌ازسرآبی، که جهان جمله سرابست

و بسیاری از این گونه، ولی جالب اینجاست که تشابه مضامین و اندیشه‌های این دو شاعر بزرگ تنها در مواردی پیش می‌آید که حافظ به دلایلی که گفته شد زمینی می‌شود، میان همه رنجها و اندیشه‌ها، گاه نیز چون سعدی نگاهی به این دنیا می‌افگند و یا آن رنگ شدید و زیبا پرستی اصیلی که در اوست به خروش می‌آید، و مانند شاعران عرفانی دیگر

اندیشه ها و هیجان و عواطف خود را نسبت به معشوق زمینی بیان می کند ، اما در این راه نیز بر آمد این اندیشه‌ها در حافظی که خواه ناخواه از جهت فکری خود و شیوه‌های تفکر فلسفی و عرفانی فارغ نیست رنگ دیگر به خود می گیرد . سعدی در عشق صریح و شتابزده و امیدوار است ولی حافظ معشوق زمینی را نیز با عشقی والاتر می‌بیند ، و به همین دلیل در زبان او و شاید در همه غزلیات وی هیچگاه سخن از شکوِه و گلایه از معشوق تا مرزهای بدخواهی و دشنام ادبی نیست. بی اعتنایی معشوق نیز بر گردن اوست، معشوق در نظر وی آن چنان والا و ارزنده و بی عیب است که تصور خطا و بی‌مرحمتی و بی وفایی از او نمی‌رود :

هر چه هست از قامت ناساز و بی اندام ماست
ورنه تشریف تو بر بالای کس ناساز نیست

اگر به زلف دراز تو دست ما نرسد　　گناه بخت پریشان و دست کوته ماست

این ایثار و تسلیم و رضا که مانا زاییدهٔ نگرش عرفانی حافظ به عشق و عاشقی است و یا زاییدهٔ جهان بینی فلسفی او ، همه جا در این گونه غزلیات وی به چشم می‌خورد و تشخص و ویژگی خاصی به غزل او می‌دهد . از سوی دیگر عشقبازی برای سعدی هیچگاه با ملال و ناامیدی همراه نیست حتی در مقامی که شکست او در عشق محسوس باشد . طبیعت او شوخ و امیدوار و همواره برای خویش حقی قایل است که در تحصیل آن امیدوارانه و با سری پر شور می کوشد ، ولی این کیفیت که نمودار جوانی و شادابی در شعر سعدی و ویژهٔ غزلیات عاشقانهٔ اوست ، در غزل عاشقانهٔ حافظ به ملایمت و آرامی ، که نمودار اندیشهٔ مردی رنج دیده و دنیا دیده به تقدیر نهاده است تبدیل می‌شود .

در حقیقت ارزیابی عشق در حافظ چنین می‌نماید که این وجود متفکّر و روحانی ، این اندیشگر انسان که هستهٔ زند گی را شکافته و با حقایقی تلخ روبرو شده و به زیباییهای آن دلخوش داشته و تسلیم و رضا پیش گرفته ، عاشق عشق است ، زیبایی در چشم او معیار دیگری دارد که با معیارهای زیبایی شناسی هیچ یک از شاعران همانند نیست ، زیبایی مورد پسند او ، بستهٔ موی و میان نیست ، او به زیبایی ظاهر بسنده نمی کند ، بلکه حقیقت زیبایی در نظر او چیزهای دقیقتری است که با معیارهای مادی قابل ارزیابی نیست زیرا اگر چنین بود نمی‌توانست محرک عشق باشد ، زیبایی و دلربایی و فتانی ، آن مایه‌های معنوی دلپذیر است که در روح تموج دارد و آن نیرو را دارد که عشقی حافظانه بر

انگیزد:

دلبر آن نیست که مویی و میانی دارد بندهٔ طلعت آنیم که آنی دارد

از بتان آن طلب ارحسن شناسی ای دل این کسی گفت که درعلم نظر بینا بود

نه هر که چهره برافروخت دلبری داند نه هر که آینه سازد سکندری داند

جمال شخص نه چشم است و زلف و عارض و خط هزار نکته در این کار و بار دلداری است

لطیفه یی است نهانی که عشق از آن خیزد که نام آن نه لب لعل و خط زنگاریست

صد نکته غیر حسن بباید که تا کسی مطبوع طبع مردم صاحبنظر شود

بجز شکردهنی مایه هاست طوطی را به خاتمی نتوان زد دم از سلیمانی

این آن که با کاربرد سنایی برای نخستین بار، مفهومی گسترده‌تر از اسم یا ضمیر اشاره یافت چیست؟ چگونه قابل تعبیر است، شاید بیشتر این مفهوم را احساس کنیم ولی توانا به بیان آن نباشیم، دست کم اینکه باید مفهوم واقعی آن را در غزلیات شور انگیز خواجه پژوهش کرد، این آن است که عشق انگیز است و این عشق در دید حافظ کیفیتی دارد، جز آنچه شاعران غیر عرفانی به معشوق زمینی می‌ورزیدند و از آن سخن گفته و می گویند.

عشق از هر گونه ــ زمینی یا آسمانی ــ باشد، برای حافظ موهبتی الهی است که در این «گنبد دوار یادگاری از صدای سخن آن خوشتر ندیده است» و برای نمایش ارجمندی آن از قول دشتی یاری می جوییم:

«عشق در روح حافظ جایی بلند و گسترده دارد، جهان هستی را طفیل آن می گوید و خود پیوسته عشق می‌ورزد و امیدوار است که «این فن شریف چون هنرهای دیگر موجب حرمان نشود» برای حافظ، «گل آدم» را با عشق «سرشته‌اند» و از این رو «فرشته» با همهٔ شأن، به مرتبهٔ او نمی‌رسد، زیرا نمی‌داند عشق چیست و با آنکه عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی در

دایرهٔ عشق «سرگردانند» زیرا محرّک وجود و مصدر زیباییها عشق است، بدون این جوهر ازلی انسان چون سایر جانداران زمینی موجودی است بی روح و بی فروغ... حافظ «شهرهٔ شهر است به عشق ورزیدن ولی در نظر بازی او بی خبران حیرانند» چه نمی‌توانند از ماورای این جثهٔ نحیف و موجود آرام، دریای متلاطم عشق و خوبی را حدس بزنند... عشق که آمد همه چیز هست، کشیدن بار زندگی آسان است... عشق در اندیشهٔ حافظ ارجمند و پناهگاه بشر از شر و بدی است.»[۷۴]

از آنچه در سخن پیرامون حافظ گفته شد و جای آن داشت با شواهد و مستندات و نقد موسعتری دفاتری چند بر آن ترتیب داده شود چنین نتیجه می‌شود که حافظ میان سه جریان تند و بی آرام قرار دارد، گاه دید فلسفی و جهان بینی خاص خیام با اصالت حافظانه در اندیشهٔ وی تجلی می کند، گاه جذبهٔ صوفیانهٔ مولانا که در شگفتی و شوریدگی و عشق ناب عرفانی سر آمد جلوه‌ها را به غزل فارسی داده است از غزل حافظ می‌تراود و لحظه‌یی سعدی با تمام عشق زمینی و مغازلات شیرین خویش در سخن حافظ نغمهٔ عشق می‌ریزد. این گونه مایه‌ها هنگامی چنان با یکدیگر می آمیزد که باز شناختن هر یک از آنها دشوار است، اما آنچه در این ارزیابی چشمگیر و شایستهٔ تحسین است این که در هر حال سیمای والای اندیشهٔ اصیل و دید ویژهٔ او همه در غزلش جلوه گر است. **حافظ در حالی که هم خیام و هم مولانا و هم سعدی است در هر حال باز هیچکدام از آنها نیست، حافظ، حافظ است با تمام والایی و شکوه اندیشه‌هایش. این غزلسرای شایسته و اندیشمند و حیران و آشفته که با همه رنجها و بی آرامیها، تلخوار زندگی و محیط نامردمیها و تجربه‌ها را با روحی گسترده تحمّل می کند و با تسلیم و رضا و تبسمی رندانه به دنیا می‌نگرد، با همه سیر آسمانی خود باز خویشتن را از هم نوعان خویش جدا نمی کند، درد آنها را می‌شناسد و مرهم می‌نهد، آنان را به تسلیم و رضا و آرامش و صبر و خوش بینی و مدارا و آنچه شرط آدمیت است می خواند و سخنش از این روی همه گیر می‌شود.**

مسألهٔ وحدت وجود در غزلهای عرفانی حافظ محور فروزان سخن اوست اما نه چون منصور حلّاج «انا الْحَقْ» می‌زند و نه چون «با یزید»، «لَیْسَ فی جُبّتی سَوَی اللّه» می گوید ولی آیا این سخن او که می گوید:

---

۷۴. علی دشتی، نقشی از حافظ، ص ۲۲۲.

درانـدرون مـن خـسـتـه دل نـدانـم کـیـسـت که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

و یا وقتی می‌سراید:

سـالـهـا دل طـلـب جـام جـم از مـا مـی کـرد آنـچـه خـود داشـت زبـیـگـانـه تـمـنـا مـی کـرد

گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است طلب از گمشدگان لب دریا می کرد

جز تجلی چشمگیر وحدت وجود، چه مفهومی دارد و آیا وقتی می گوید:

سـا کـنـان حـرم سِـتـر و عـفـاف مـلـکـوت بـا مـن راه نـشـیـن بـادۀ مـسـتـانـه زدنـد

کدامین اندیشه را می‌نماید؟ جز بیان شیرین وحدت وجود به چه چیز نظر دارد؟ این محور اصیل و لطیف، همه جا با نمود عشقی والا، مایۀ اندیشه های عرفانی حافظ را تشکیل می‌دهد و غزل وی را والاتر و برتر می‌سازد.

به طور کلی بیشتر در یک غزل حافظ یک موضوع و یک اندیشه به گونۀ پیگیر دنبال نمی‌شود و بسیار دیده می‌شود که در یک غزل چند موضوع مختلف مانند: عشق، اندرز، شکایت، امیدواری، تصوف و بی توجهی به دنیا، اندیشه های فلسفی، جلوه می کند و شاید یکی از مایه‌های همه گیر شدن غزلیات حافظ نیز همین ویژگی باشد. اکنون با آنکه دامنۀ سخن در این مورد می‌تواند بسیار گسترده باشد، سیر غزلهای عرفانی را که پس از حافظ دیگر تحول و دگرگونی چشمگیری نیافت، بلکه رفته رفته رو به خاموشی گرائید دنبال می کنیم و به بررسی تاثیری که عرفان فارسی از نظر شکل و اندیشه در غزل گذاشت می‌پردازیم.

۳. تأثیر تصوّف و عرفان در شکل غزل

همان گونه که در پیش گفته شد، زبان گویای اندیشه های انسان است و همواره دگرگونی اندیشه ها دگرگونی زبان را همراه دارد، زیرا بیان اندیشه های تازه و مفاهیم نو نیازمند واژه‌ها و تعابیر جدیدی است که بتواند به یاری زبان موجود، تفهیم معانی تازه را کامل کند و از این رو ورود اندیشه‌ها و معانی عرفانی در شعر به ویژه غزل فارسی که یکی از تجلّی گاههای ارجمند عرفان است با ورود واژه‌ها، ترکیبات و اصطلاحاتی که مفاهیم تازه‌یی داشتند همراه بود که نمونه‌های آن را در نوشته های «جنید» و سخنان دیگر صوفیان می‌توان دید. ابو نصر سرّاج ۱۷۳ و ابوالقاسم قشیری[۷۵] ۵۲ اصطلاح عرفانی را در نوشته های خویش آورده‌اند. این اصطلاحات که تمام آنها عربی بود و روز

۷۵. عارف و نویسندۀ نامی قرن پنجم هـ. ق.

به روز با گسترش نفوذ عرفان در شعر فارسی بیشی می گرفت و گاه به گونهٔ متداول نیز در اشعار دیگر فارسی وارد می‌شد بیش از هر شاعر دیگر نخست در آثار سنایی و سپس در آثار نثر و نظم دیگر بزرگان شعر و ادب به ویژه کشف المحجوب هجویری و تذکرة الاولیاء و مصیب نامه و منطق الطیر شیخ نیشابور آمده و حتی عطّار در مصیبت نامهٔ خویش بسیاری از آنها را به شعر تفسیر کرده است.

شمارهٔ این اصطلاحات در نثر و شعر فارسی رفته رفته به جایی رسید که در قرن نهم نعمت‌الله ولی نزدیک به ۵۸۵ اصطلاح را که در اشعار شاعران گذشته مانند رودکی و عنصری دیده نمی‌شد به زبان فارسی تعریف کرد. از سوی دیگر نیز چون هدف تصوف و عرفان در حقیقت عدول از ظاهر به باطن است و این شیوه خواه ناخواه با گونه‌یی از تأویل همراه است، بسیاری از واژه‌های متداول در زبان فارسی از شمار: پیمانه، ساغر می، مستی، میکده که در اشعار غیرصوفیانه نیز دیده می‌شود در اشعار عرفانی به گونهٔ ویژه استعمال شد و مفاهیم خاصی که مورد نظر اندیشمندان عارف بود از آن اراده گردید، چنان که ترکیباتی که به وسیلهٔ صوفیه با این واژه‌ها ساخته می‌شد مفهوم مستقل یا پیوسته به اصل آنها را تغییر می‌داد. مثلاً ترکیبهایی از شمار: بادهٔ عشق، می باقی، میکدهٔ وحدت، می وحدت اگر توجیه و تأویل صوفیانه همراه نداشته باشد، معنی هیچ یک از واژه‌های ترکیب کنندهٔ خود را نمی‌رساند و اضافهٔ آنها به یکدیگر درست نیست به این ترتیب باید توجه داشت که گذشته از ورود واژه‌ها و اصطلاحات عرفانی در شعر فارسی، پدید آوردن این گونه ترکیبها با توجیه صوفیانه نیز مایهٔ دگرگونی شیوهٔ بیان و تعبیر در شعر فارسی شد.

اگر چه ورود این اصطلاحها و ترکیبها به طور کلی زبان شعر فارسی را بی‌نیاز ساخت، ولی باید گفت که از سوی دیگر مایهٔ پدید آمدن تأویل و توجیه ناشیانه در بسیاری از آثار شاعران گردید، چنان که حتی شرح کننده‌گان و مفسران در موارد غیرلازم به گونهٔ گمراه کننده‌یی به تأویل نوشته‌ها و اشعار پرداختند. اکنون برای آشنایی به برخی از واژه‌ها و اصطلاحات که در شعر شاعران پیش از سنایی چندان دیده نمی‌شد و به وسیلهٔ او در شعر فارسی رواج و گسترش یافت به یادآوری آنها و تعابیری که در عرفان از آنها شده است مبادرت می‌شود:

صومعه: اطاق ویژه‌یی که صوفی یا زاهد در آن به سر می‌برد و آن را زاویه هم می گویند.

خرابات: جایی که صاحبان آن گبر، یا ترسا بودند و در آن جا پنهانی شراب

می‌نوشیدند و موسیقی می‌نواختند و مردم رند و لاابالی در آن جا به عیش می‌پرداختند ولی در اصطلاح صوفیان خانقاه و مجلس شیخ را خرابات گویند.

خراباتی: کنایه از اهل خرابات و به اصطلاح صوفی را گویند.

قلاش: که از اصطلاحات سنایی است و بعدها صوفیان به قلندران و سالکان پر شور گفتند.

ابدال: از یاران قطب.

طامات: افسانه‌های خرافی.

ترهات: سخنان بیهوده.

منیّت: خود شناسی و شخصیت دوستی.

حقیقت: ضد مجاز.

قبض: گرفتگی دل درویش در وقت ریاضت.

بسط: گشادگی دل درویش در وقت ریاضت.

وجود: اشاره به ذات واحد، که حقیقت تنها اوست.

کشف: حالتی که در آخرین منزل وصول به سالک روی نماید و حقایق وجود بر او کشف شود.

فقر: فقیری و درویشی و صوفیگری و بی نیازی از تعلقات دنیایی.

فاقه: گرسنگی و ریاضت کشی.

لاوالّا: اشاره به نفی همه چیز و وحدت وجود و یکی بودن کلیهٔ موجودات است. سنایی برای نخستین بار گوید:

از در دروازهٔ لا تا به دارالملک شاه هفت هزاروهفتصدو هفتادراه‌ورهزن‌است

یعنی از روزی که تربیت منفی را پذیرفتی و ترک دنیا و تعلقات آن کردی تا روز وصول و کشف، این مقدار راه، و در هر طریق، این اندازه رهزن و دزد و شیطان است.

مرقّع، خرقه: جبهٔ سراسر وصله‌دار که پوشش مشایخ بوده است.

سالوس: ریاکاری و عوام فریبی.

حال: کیفیّتی که هنگام سیر و سلوک و پس از آن به سالک دست می‌دهد:

مصطفی رفت از جهان وحال برما حل نکرد

بوحنیفه رفت وزو در گرد عالم قال ماند

تسلیم: اطاعت محض و رضا به هر چه پیش آید.

صفت: اشاره به صفت خدا.

صفا: پاکی دل صوفی و خالی شدن از دل بستگیها.
صحو: هوشیاری وحاضر بودن حواس صوفی.
محو: فرو رفتن صوفی در خویش و بی خبری ازپیرامون خود، و این حال ضد صحو است.[۷۶]
فنا: بی خویش شدن در راه خدا با وجود زند گی.[۷۷]
ملکوت: ضد عالم مادی و جایگاه حیات و زند گی روحانی است.
دقت: لحظه یی که صوفی به تفکرات روحانی مستغرق شود.
صفای وقت: قوت و شدت نوع تفکرات در دقایق اندیشگری.
ناموس: اصول و مقرراتی که زند گی صوفی را در بند داشته و او را به شخصیت و علایق دنیا نزدیک می کند.
طریقت: راه و رسم تصوف.
باطن: حقایقی که ظواهر مغشوش، آن را بپوشاند و اهل باطن دارند گان این حقایق‌اند که به ظواهر اعتنایی ندارند.
قلندر: طایفه یی از صوفیان که به هیچ قیدی پابند نیستند، حتی ظواهر شریعت. و قلاش، اوباش، رند، تردامن، پاکباز، مقامی و کم زن و شاهد باز همه از اصطلاحات قلندران است که گروه‌های مهم صوفیه بوده‌اند.
غیرت: که آن را تنها شایستهٔ خدا می‌دانند زیرا اگر صوفی به جز او به چیزی عشق بورزد، غیرت معشوق وی را محو می کند.

بلبلی خون دلی خورد و گلی حاصل کرد
برق غیرت به صدش حال پریشان دل کرد

اسرار: رازهای پنهان صوفیان که غالبا مراد همان وحدت وجود است.
محرم و نامحرم: محرم صوفی و نامحرم زاهد و فقیه ریاکار است.
درد: از ریاضتهای درونی و شدت طلب سالک است.
خامی و پختگی: در مراتب سیر و سلوک به کار می‌رود.
خوف: ترس از عدم وصول به ذات خداوند که گاهی یک عمر باید در طلب گذرانید.

---

۷۶. محو، معادل سُکر است.
۷۷. سنایی گاه برابر این اصطلاح، گونهٔ فارسی آن را که «نیستی» است آورده است.

دل به تحفه هر که او در منزل جانان کشد — از وجود نیستی باید که خط بر جان کشد

رجاء: امید پیوستن به خداوند که گاهی در یک لحظه امکان مکاشفه و شهود میسر می‌شود. در همین معنی گفته‌اند:

غره مشو که مرکب مردان مرد را   در سنگلاخ بادیه پی‌ها بریده‌اند
نومید هم مباش که رندان جرعه نوش   ناگه به یک ترانه به منزل رسیده‌اند

سماع: مجلسی که در آن صوفی همراه با موسیقی شعر می‌خواند. سماع از نظر برخی از صوفیان جایز نیست.

آن: برای نخستین بار سنایی این ضمیر اشاره را به معنی لطف و زیبایی گیرنده‌یی که از حدود وصف بیرون باشد به معشوق نسبت داده و در بیان همین معنی سروده است:

آن گویم و آن چو صوفیانت   نی نی که تو پادشاه آنی [۷۸]

باید دانست که از این گونه واژه‌ها و اصطلاحات نمونه‌های دیگر بسیاری مانند: صدق، شوق، محبت، معرفت که برای نخستین بار در شعر سنایی به کار رفته است در آثار او دیده می‌شود. که با گسترش روز افزون آنها صورت الفاظ متشکله شعر فارسی به مناسبت معانی مورد نظر تغییر کرد. لازم به یاد آوری است که نه تنها بعضی از مفاهیم یا اصطلاحات ویژهٔ عرفانی از شمار آنچه در شعر سنایی برای نخستین بار آمده است و از آنها نام بردیم در غزلیات فارسی وارد شد، بلکه چنانکه گفتیم علل بسیار دیگری باعث شد تا از برخی واژه‌های سادهٔ فارسی نیز به صورت کنایه، برای بیان مفاهیم عرفانی استفاده شود.[۷۹] علت این امر را باید در سر بسته سخن گفتن صوفیان و اهل عرفان جستجو کرد به این ترتیب که آغاز قرن پنجم که عقاید نوافلاطونی و وحدت وجودی با تصوف اسلامی آمیزش نزدیک یافت، به شدت مورد اعتراض فقهای متعصب و اهل شریعت واقع شد، زیرا چنان که می‌دانیم بنابر فلسفه نوافلاطونی و وحدت وجود اتحاد عاقل و معقول، فیضان عالم وجود از مبدأ اول، گرفتاریهای روح انسان در بند بدن و آلودگی به آلایشهای ماده، میل روح به بازگشت سوی وطن و جایگاه اصلی خود و راهی که برای بازگشت و اتصال با مبدأ اول باید پیمود، عشق و مشاهده و اندیشه و سیر در خود و ریاضت و تصفیهٔ نفس و وجد و مستی روحانی و بی خودی و بی خبری از خویش و از میان بردن تعینات و شخصیت خود که حجاب بزرگ اتصال به خداست و عرفا در این موضوع گفته‌اند که: «وُجودُکَ ذَنْبٌ لا یُقاسُ بِهِ ذَنْبٌ»[۷۹]، و فنای کامل جزء در کل و

۷۸. محمد تقی بهار، «دور نمای تصوّف در ایران»، مجلهٔ پیام نو، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۵.

۷۹. «وجود تو گناهی است که با هیچ گناهی قابل قیاس نیست، منظور از وجود، احساس شخصیت خود بینی است.»

امثال آن عقاید و آرا در تصوّف اسلامی به گونهٔ ژرفی تأثیر کرد و عشق به خدا که صوفی آن را مدار همه کوشش‌های خود نهاد و همه چیز های دیگر مانند زهد و ریاضت و مقامات سلوک را تابع آن قرار داد، اقتباس از فلسفهٔ نوافلاطونی و وحدت وجود بود که سرانجام تصوف را به گونهٔ علمی پدید آورد. با توجه به این روش، آشکار است که خواست صوفی، پرواز با پر عشق به سوی ذات یگانهٔ خداوند یا مبدأ نخستین است، بنابراین آنچه هدف و مورد نظر تصوف است برتر از فلسفه قرار می گیرد، زیرا نهایت مقصود فلسفه و کمال مطلوب حکمت، آن است که انسان به صفات خداوند که مثال خیر و کمال و جمال است آرایش یابد، ولی تصوف می‌خواهد انسان در ذات یگانهٔ خداوندی محو و فانی گردد و با این فنا به بقای خداوندی دست یابد.

بدیهی است این گونه اندیشه‌ها با عقیدهٔ توحید سازگاری نداشت و از همین روی صوفیه را مورد تکفیر و مزاحم فقها و متشرعین قرار داد و زندگی را بر آنان دشوار کرد. صوفیه نیز که نمی‌خواستند از اسلام خارج باشند یا خارج شمرده شوند، در قرن چهارم و پنجم ازیک سو به تأویل و تفسیر عارفانهٔ قرآن دست زدند و تصوف را با اسلام تطبیق دادند و از سوی دیگر متمایل به رمز و سِرّ شده، خود را میان حقایق عرفانی و تعبیرات ویژه مقیّد ساختند، به این معنی که در پرده سخن گفتند و کلمات را در معانی مجازی بسیار دور به کار بردند و پیروان تصوف را به پنهان داشتن اسرار و لب فرو بستن توصیه نمودند. مولوی درین باره گفته است:

هر که را اسرار حق آموختند　　مهر کردند و دهانش دوختند

چون که اسرارت نهان در دل بود　　آن مرادت زودتر حاصل بود

گفت پیغمبر هر آن کو سِرّ نهفت　　زود گردد با مراد خویش جفت

سِرّ غیب آن را سزد آموختن　　کو ز گفتن لب تواند دوختن

بر لبانش قفل و در دل رازها　　لب خموش و دل پر از آوازها
عارفان که جام حق نوشیده‌اند　　رازها دانسته و پوشیده‌اند

به همین دلیل رفته رفته عرفان را بسیار مرموز ساختند و هزاران اصطلاح و تعبیرات قابل

توجیه و مستعد تفاسیر گوناگون به وجود آوردند. از عشق خدایی با واژه‌ها و تعبیرات عشق مجازی سخن گفتند و فهم این رموز را به دقت اهل نظر و عرفا واگذار کرده، می گفتند:

لیک داند هر که او را منظر است
کاین فغان این سری، هم زان سراست

از این روست که هر کس در ادبیات ایران به ویژه در شعر فارسی تتبع کرده باشد به این نکته دست می‌یابد که از قرن پنجم دسته‌یی از شعرا پدید شدند که زبان و مصطلحات آنان در حالی که از حیث لفظ تقریبا همان لفظ و همان مصطلحات دیگر شاعران است، در حقیقت معانی مجازی تمثیلی و مفاهیم عرفانی را به استعاره و کنایه می‌رساند، و شیوهٔ بیان و نمود اندیشه‌های اشراقی و عرفانی و ذوقی و شطحیات در این گونه اشعار از کرانهٔ دریافت و اندیشهٔ بیشتر مردم که با آن آشنایی ندارند بیرون است. از این شمار است: فنا، بقا، صحو، سکر، قبض، بسط، جمع و تفرقه، جمع الجمع و مانند آنها.

چنانکه گفته شد اشعار قرن سوم و چهارم هجری قمری دورهٔ صفاریان و سامانیان و اوایل غزنویان ساده و روان و خالی از تصنع و تکلف و از نظر معنی ملایم طبع و اندیشهٔ همگان است. شاعران این زمان بیشتر واژه‌ها را در معنی واقعی آنها به کار برده‌اند و اگر گهگاه نیز مفهومی مجازی از واژه‌ها خواسته‌اند از حدود عرف و عادتی که در زبان فارسی باز شناخته شده است بیرون نیست. در قرن پنجم تصوّف و عرفان و مصطلحات و تعبیرات و استعارات و کنایات وارد شعر شد و تقریباً سمبولیسم در کلمه، شعر را فرا-گرفت و تصوف و عرفان مدار صحبت عدهٔ بسیاری شاعران شد، چنان که شاعران غیر متصوف نیز زبانشان از این واژه‌ها خالی نماند و اگر چه تکرار، فهم معانی را آسان می کند، ولی در زمینهٔ عرفان روز به روز معانی و فهم درست آن را دشوارتر کرد. چنین می‌نماید که به آوردن شواهدی از اشعار بسیار مربوط به قرن سوم و چهارم و آثار برخی از شاعران غیر متصوف که با کلماتی در معنای واقعی خود آورده شده است نیازی نباشد، تنها ارزیابی این گونه اشعار با معانی ساده و در خور کلمات آن و بدون همراهی هیچ منظور پوشیده و رمزی، با مفاهیمی که بعدها در اشعار عرفانی از همین کلمات مورد نظر قرار گرفته نشان می‌دهد که میدان معانی الفاظ تا چه اندازه دگرگون شده است و این همان مبحثی است که در آغاز این گفتار بیان شد که گاه برای چندین مفهوم و منظور و

مقصود بیش از یک کلمه در اختیار نداریم، چه رسد که بخواهیم منظور خود را نیز در لباس تعبیرات ویژه و به نیروی رمز و استعاره و کنایه نیز بیان کنیم، بنابراین به خوبی روشن است که شعر در قرن پنجم و از آن پس، یعنی از همان گاهی که تصوّف به گونهٔ نخستین خود در راه کمال پای نهاد و با فلسفه آشنا شد از صورت سادهٔ خود بیرون آمد و دایرهٔ معلومات خود را وسیع کرد، چه صورتی پذیرفت، زیرا چنان که نویسندهٔ فرانسوی بوفن[۸۰] می گوید: «کلام نفس متکلّم است» و دلالت الفاظ و کلمات همیشه متناسب با گسترش اندیشهٔ گوینده است چگونگی دانشها و معارف اکتسابی و شیوهٔ اندیشهٔ شاعر ناگزیر از شعر او آشکار می‌شود، یعنی بی آنکه شاعر بخواهد و تعمّدی داشته باشد، گفتار او از چگونگی دانشهای دریافت شدهٔ وی که به واسطهٔ ممارست ملکهٔ او شده حکایت می کند.

در قرن پنجم نیز دانشهای عرفانی با زبان شاعران عرفانی در شعر فارسی جلوه گر شد و بر خلاف اشعار قرن چهارم معنی واژهٔ عشق، بر اساس مفاهیم عرفانی چنان از صورت سادهٔ خود گسترش گرفت که تمام عالم هستی در آن گنجانیده شد و پایهٔ هر کمالی گشت، چنان که در شعر مولوی هویداست:

هر که را جامه زعشقی چاک شد — او زحرص و عیب، کلی پاک شد
جسم خاک ازعشق بر افلاک شد — کوه در رقص آمد و چالاک شد
جمله معشوق است وعاشق پرده‌یی — زنده معشوق است وعاشق مرده‌یی
عشق آن زنده گزین کاو باقی است — وز شراب جان فزایت ساقی است
عشق آن بگزین که جمله انبیا — یافتند از عشق او کار و کیا

عطار در منطق الطیر می گوید:

چشم من گرمی نگرید آشکار — جان نهان می گرید ازعشق تو زار
هر که را خوش نیست دل با دردتو — خوش مبادش زانکه نبود مرد تو
ذرّه‌یی دردم ده ای درمان من — زان که بی دردت بمیرد جان من
کفر کافر را، و دین دیندار را — ذرهٔ دردت دل عطّار را

این نوع عشق و معشوق که مدار صحبت صوفیه است، اشعار آنان را با شعر شاعران قرن چهارم متمایز می‌سازد، زیرا معشوق در آن تغییر یافته و معنی عشق اوج گرفته و شاعر گسترش دیگری به الفاظ داده است و از این روی اگر زیبایی شعر در گذشته به

---

۸۰. George Louis Leclerc Buffon نویسنده و طبیعی‌دان فرانسوی (۱۷۰۷ - ۱۷۷۸ م.).

سبب روانی و سلاست و طنطنهٔ کلمات بود، پس از نفوذ عرفان در شعر، زیبایی آن بر پایهٔ لطف معانی و نازک خیالیهای معنوی و به کار بردن الفاظ در معانی مجازی و گاهی مجاز بسیار دور وتعبیرات دقیق برای مؤثر ساختن این گونه اندیشه‌ها قرار گرفت.

نکتهٔ دیگر اینکه بیان مفاهیم دقیق در شعر، بر خلاف اشعاری که روان و طبیعی و سر و کارش با الفاظ و معانی روشن است بیشتر نیازمند به کار بردن استعاره و تشبیه و صنایع ادبی است، از این روی در اشعار قرن چهارم که از حیث اعتدال میان اندیشه‌ها و الفاظ و معانی و تعبیرات برجسته‌ترین آثار ادبی ایران است صنعت پایهٔ شعر نیست، درحالی که در دوره‌های بعد که تصوف و عرفان در شعر نفوذ پیدا می کند به ویژه هنگامی که صوفیه آزادی گفتار ندارند و مورد مزاحمت مدعیان‌اند و ناگزیرند با رمز و اشاره و ابهام و کنایه سخن بگویند، صنعت در شعر ناگزیر به گونهٔ چشمگیرتری چهره می‌نماید و نمونه‌های ظریفی از خود به دست می‌دهد که ارزنده‌ترین آنها را در شعر حافظ می‌توان یافت. حافظ چنان که دیدیم به اندازه‌یی میان مفاهیم ظریف و الفاظ و تعبیرات و صنایع ادبی، اعتدال و موزونی بر قرار ساخته که لطف و زیبایی شعر فارسی در کار او به کرانهٔ اعجاز رسیده است و در حالی که کمتر بیتی در دیوان او خالی از صنعت است، باز روشنی و روانی و لطف و شیوایی اشعار وی چنان است که هیچ اثری از تکلف در آن دیده نمی‌شود. حاصل این که شعر فارسی به مناسبت ورود معانی و مفاهیم عرفانی در آن، از قرن پنجم به بعد رفته رفته صورت دیگری به خود گرفت، به این معنی که اشعار از این دوره به بعد کم و بیش از نظر شکل و معنی متعادل شد، معانی عرفانی بیشتر در شکل غزل آمیخته با استعاره و کنایه و معانی نسبتاً پیچیده همواره با واژه‌های مخصوص عرفانی و عربی بیان می‌شد و هم چنان تا قرن هشتم که اوج نمود عرفان در شعر فارسی است راه تحول می‌پیمود و چنان که دیدیم با این دگرگونی غزل فارسی از نظر لفظ نیز مانند معنی در کمال اوج خود قرار گرفت.

در میدان تصوف و عرفان سرایندگان بسیاری سخن رانده‌اند ولی تردید نیست که زبان اینان به مناسبت آنکه هر یک گذشته از تفاوتی که از نظر سلامت طبع و روانی بیان و استواری زبان و شیوهٔ ویژهٔ خود با یکدیگر داشته‌اند فلسفهٔ عرفان را از دیدگاه خاصی می‌دیده‌اند که همانند نیست. در میان این گروه کسانی هستند که ذوق شاعری را با نبوغ عرفانی آمیخته و شاهکارهای بدیع و شکوهمندی به ادبیّات شعر فارسی بخشیده‌اند که هر یک در نوع خود بی مانند است. تعداد این عده مانند: سنایی و عطّار و مولوی و

عراقی و حافظ که اشعار آنان از این نظر دارای پرواز شگرف و بر جسته‌یی است محدود و انگشت شمار است. بیرون از این عده، دو گروه دیگر را می‌توان نام برد. اول عده‌یی از عارفان بزرگ مانند: ابوسعید ابی الخیر، نجم الدّین کبری، روزبهان بقلی، احمد غزالی، مجدالدین بغدادی، خواجه عبدالله انصاری، عین القضاة همدانی و بسیاری دیگر از این گروه که در بیان مفاهیم عرفانی گاه از زبان شعر استفاده می کردند. دوم گروهی از شعرای بزرگ که بدون آن که سالک راه تصوف و عرفان باشند تحت تأثیر این پدیده و آموزشهای آن، غیر مستقیم با این چنین مضامین تفنن می کردند و با مختصر دقتی در آثار این سه گروه اختلاف شیوهٔ آنان از نظر شکل شعر فارسی به گونهٔ زیر آشکار می‌شود:

پس از سنایی که اصولا شیوهٔ شعر فارسی راه دیگری در پیش گرفت و چنان که خواهیم دید سبک عراقی متداول گردید، اصول تصوف و مضامین مربوط به آن در اشعار، به ویژه در غزلها دیده می‌شود و شاعرانی را که برای بیان مضامین عارفانه گونه‌های خاصی به شعر فارسی بخشیده‌اند به سه دسته می‌توان تقسیم کرد.

الف: آنهایی که معانی تصوف و عقاید وحدت وجود را در لباس اصطلاح نگفته‌اند، بلکه به شیوهٔ گذشته و با همان واژه‌های معمولی و متداول تا اندازه‌یی این گونه مفاهیم را بیان کرده‌اند و شاید بتوان نظامی گنجوی و سعدی را از آن دسته شمرد.

ب: شاعرانی مانند: خاقانی شروانی و کمال الدین اسماعیل اصفهانی[۸۱] که گاهی نیز اصطلاحاتی از آن شمار که گویای اسرار عارفانه است در شعر خویش به کار برده‌اند.

پ: شاعرانی که سروده‌هایشان سرشار از مفاهیم و معانی و مقاصد عرفانی در لباس اصطلاحات ویژهٔ تصوّف و عرفان است و از این نظر پیرو سنایی بوده‌اند.

برجسته‌ترین این گروه عطار و پس از وی مولانا جلال الدین محمد بلخی شاعر و اندیشمند گران پایه و بی مانند قرن هفتم هجری قمری است که دیوان بزرگ غزلیات و شش دفتر مثنوی وی شهرت جهانی دارد.

دربارهٔ شکل شعر مولوی همان طور که یادآوری شد باید گفت با وصف آنکه وی به مناسبت تعداد بسیار اشعارش، یکی از شاعران به نام جهان ادب فارسی به شمار است، شعر او خالی از صنایع لفظی است و با اینکه در آن دوران معنی و لفظ در شعر فارسی با یکدیگر برابری می کردند، سروده‌های مولوی به دلیل توجه بی پایانی که وی به بیان

---

۸۱. (د. گ. ۶۳۵ هـ.ق).

اندیشه‌ها و مفاهیم برتر عرفانی داشته، صرفنظر از برخی اصطلاحات صوفیانه از نظر روانی شبیه به اشمار قرن چهارم و پنجم است و حتی برخی از واژه‌های پیش پا افتاده نیز که در اشعار آن دوران دیده نمی‌شود به دلیل همین بی‌توجهی به وسیلهٔ وی در غزل فارسی وارد شد، مطالعهٔ مثنویات ملای روم بی‌توجهی وی را نسبت به شکل شعر و استغراق او را در معانی و مفاهیم بلند کاملا نشان می‌دهد و این موضوع به ویژه در شعر عرفانی قرن هفتم استثنایی به نظر می‌رسد. بنابر این می‌توان گفت که شعر مولوی از نظر تجلی معانی و توجه و اعتقاد وی به این موضوع از نظر لفظ معادل معنی نیست، ولی مثنویها و غزلیات وی نه تنها از اصطلاحات عرفانی خالی نیست، بلکه مولانا خود نیز الفاظ و اصطلاحاتی وارد شعر کرده که بعد از وی رایج گشته است. از صوفیان مشهور دیگری که در شمار شعرا هستند اوحدالدّین مراغه‌یی از شعرای قرن هشتم را می‌توان نام برد که او نیز گاهی اصطلاحات عرفانی را در شعر آورده است. یکی دیگر از چهره‌های درخشان شعر فارسی که فلسفه و سیاست و عرفان را مانند مولوی ــ که از آن هر جنبه بخواهند توانند ساخت ــ در دست قدرت خویش دارد حافظ غزل سرای بی مانند زبان فارسی است. همان طور که گفته شد دربارهٔ شعر حافظ، سخن از روانی، استواری، شیرینی صنعت کلام و پرواز اندیشه و رقت خیال گفتن، قدر خویش بردن است، زیرا چنین می‌نماید که زبان این شاعر ارجمند در غزل عرفانی، به شیوهٔ خاص از میان تمام شاعران نظیر نداشته باشد هم چنان که آمیختگی عشق و عرفان به نیروی اندیشه و طبع وی که در حقیقت باید آن را تجلی عرفان حافظانه در شعر نام نهاد در تاریخ عرفان مانند ندارد. شیوهٔ دلنشین به کار بردن اصطلاحات خاص عارفانه در شعر، سرشاری و استغنای کاملی به سخن حافظ بخشیده و سبب شده است که اهل تحقیق روش ویژهٔ او را در شعر بذری از شیوهٔ هندی ــ که از قرن نهم به بعد رواج یافت ــ به شمار آورند.

شیخ محمود شبستری صاحب گلشن راز وعبدالرّحمن جامی شاعر ارزندهٔ قرن نهم هجری که ازشمار مشایخ بزرگ و صوفیان به نام سلسلهٔ نقشبندیه نیز هست، همچنان مانند حافظ و اوحدی مفاهیم عرفانی را با اصطلاحات و الفاظ خاص خود ترکیب کرده و بسیار زیبا و شیوا آورده‌اند. باید به خاطر داشت که شاعرانی مانند: شاه نعمت الله ولی معاصر حافظ و سر سلسله صوفیان نعمت اللهی و قاسم انوار[۸۲] و اوحد الدین کرمانی[۸۳] و

۸۲. (د. گ. ۸۳۷ هـ. ق).

۸۳. (د. گ. ٦۳۵ هـ. ق).

نشاط اصفهانی[۸۴] و برخی دیگر از شعرا و صوفیان متأخر نیز در اشعار خود از اصطلاحات عارفانه استفاده کرده‌اند.

در مورد تحول اوزان غزلیات عرفانی، اگرچه این بررسی نسبت به دگرگونی اوزان غزل از نیمهٔ اول قرن ششم تا پایان قرن هشتم هجری قمری، که شیوهٔ خراسانی سامانی و غزنوی رفته رفته متروک ماند و شیوهٔ عراقی رواج گرفت باید به گونهٔ همه جانبه انجام گیرد، ولی از آنجا که اشعار عرفانی نیز از این دگرگونی بی نصیب نماند و حتی برخی از اوزان را ویژهٔ خود ساخت، به اشاره‌یی مختصر از نسبت درصد اوزان به کار رفته در سروده‌های شاعران بزرگ و غزلسرایان نام آور عرفانی مبادرت می‌شود:

اوزان کوتاه

نام وزن	نام شاعر	نسبت درصد استعمال وزن	نسبت درصد استعمال وزن در دوران زندگی شاعر
هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف: مفعول مفاعلن فعولن	سنایی	۹/۷۴	۹/۵۴
	عطّار	۱۳/۲۲	۸/۹۰
	عراقی	۱۷/۴۰	۶/۹۱
	مولوی	بسیارناچیزو کمتراز	٪۵
	حافظ	۳/۵	۲/۲۰
رمل مسدس محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	سنایی	۷/۶۰	۷/۷۷
	عطّار	۲۱/۱۶	۱۱/۷۹
	عراقی	۱۱/۴۶	۵/۲۰
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از	٪۵
	حافظ	۱/۷۵	۲/۶۱

۸۴. معروف به معتمدالدّوله (د. گ. ۱۲۴۴ هـ.ق.).

نام وزن	نام شاعر	نسبت درصد استعمال وزن	نسبت درصد استعمال وزن در دوران زندگی شاعر
هزج مسدّس محذوف: مفاعیلن مفاعیلن فعولن	سنایی	۵/۱۰	۸/۳۰
	عطّار	۱۰/۳۱	۱۰/۳۶
	عراقی	۱۱/۸۶	۱۰/۸۵
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵٪	
	حافظ	۵/۶۰	۵/۴۵
خفیف مخبون محذوف: فعلاتن مفاعلن فعلن	سنایی	۸/۹۶	۱۰/۷٤
	عطّار	۱۰/۹۸	۱۱/۰۷
	عراقی	۹/۰۹	۷/۲۱
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵٪	
	حافظ	۱/۵۷	۲/۷۳

چهار وزن دیگر از اوزان کوتاه پس از قرن پنجم نسبتا متروک ماند و بسیار کم مورد استعمال قرار گرفت که به همین دلیل از اشاره به آنها خودداری شد.[۸۵]

اوزان متوسّط ثقیل

نام وزن	نام شاعر	نسبت درصد استعمال وزن	نسبت درصد استعمال وزن در دوران زندگی شاعر
مضارع مثمّن اخرب مکفوف محذوف:	سنایی	٤/۶۰	۱۰/۲۲
	عطّار	۵/۱۶	۷/۷۶
	عراقی	۳/۵۵	۸/۳۶

۸۵. پرویز ناتل خانلری، تحقیق انتقادی در عروض فارسی، ص ۱۷۵.

نام وزن	نام شاعر	نسبت درصد استعمال وزن	نسبت درصداستعمال وزن در دوران زندگی شاعر
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵%	
	حافظ	۱٤/۵۰	۱۰/۰٦
رمل مثمّن محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	سنایی	۲٦/۳	۱۲/۱٦
	عطّار	٤/۹۳	۳/۷۳
	عراقی	٤/۷۳	۵/٦٤
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵%	
	حافظ	٦/۵	۱٤/۰۸

اوزان متوسّط خفیف

نام وزن	نام شاعر	نسبت درصد استعمال وزن	نسبت درصداستعمال وزن در دوران زندگی شاعر
مجتثّ مخبون محذوف: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	سنایی	۲/۳۰	٤/٤۳
	عطّار	۱/۳۲	۲/٤۳
	عراقی	۹/٤۸	۱٦/۲٦
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵%	
	حافظ	۲۳/۲۰	۱٤/۹۷
رمل مثمّن مخبون محذوف: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	سنایی	٤/۲۵	۵/۷٦
	عطار	۱/۷۲	٤/٤۰
	عراقی	۲/۷٦	۱۲/۱۰
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵%	
	حافظ	۲۵	۱۸/۸٦

اوزان بلند ثقیل

نام وزن	نام شاعر	نسبت درصد استعمال وزن	نسبت درصد استعمال وزن در دوران زندگی شاعر
هزج مثمّن سالم: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	سنایی	۵/۶۵	۲/۳۲
	عطّار	۱/۴۵	۳/۵۰
	عراقی	۷/۰۸	۳/۶۶
	مولوی	۱۸	حدود ۴/۵
	حافظ	۴/۱۹	۵/۱۸
رجز مثمّن سالم: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	سنایی		۱/۹۴
	عطّار		۲/۰۷
	عراقی		۱/۰۳
	مولوی		حدود ۶
	حافظ		۱/۷۲

با توجه به جداول بالا و دقت در آن به خوبی روشن می‌شود که به طور کلی غزلیّات عرفانی نیز در اثر رواج شیوهٔ عراقی - که صرفنظر از استعمال واژه‌های جدید و اصطلاحات و ترکیبات - پیوستگی آنها اوزان بلندتری را ایجاب می کرد، چه اوزانی را بیشتر مورد استفاده قرار داده است، زیرا با مراجعه به این جدولها کاملا روشن است که استعمال اوزان کوتاه رفته رفته کاهش یافته و در مقابل اوزان متوسط خفیف و ثقیل و وزنهای بلند ثقیل به ویژه (هزج مثمن و رجز مثمن سالم) در اشعار عرفانی و برخی اوزان متناوب مانند: (رجز مثمن مطوی مخبون = مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن) در غزلیات مولانا تا چه حد افزایش یافته است که بدون تردید علت استعمال این گونه اوزان را باید در گسترد گی مضامین عرفانی که به بیان مشروحتری نیازمند است جستجو کرد.

٤. اندیشه‌های عرفانی در غزل

آنچه پیرامون دگرگونیهای غزل فارسی از نظر شکل ظاهری و پدید آمدن تعبیرات و واژه‌های تازه گفته شد، بی‌هیچ دودلی زاییدهٔ تأثیری است که اندیشه‌ها و مسایل عرفانی و تجلی آن در غزل فارسی پدید آورده است، زیرا بیان مضامین و مفاهیم نو ناگزیر به قالبهای مناسبی نیاز دارد، و از این روست که از همان هنگام که سنایی به نمود این گونه اندیشه‌ها در غزل فارسی و دیگر اشعار خویش پرداخت ورود تعابیر و اصطلاحات و ترکیبهای تازه‌تری در شعر فارسی نیز آغاز شد.

بررسی چگونگی جلوهٔ اندیشه‌های عرفانی در شعر، به ویژه غزل فارسی باید با شیوهٔ خاصی انجام پذیرد، زیرا الهام بخش و انگیزهٔ شاعران عارف بیشتر عشق عرفانی و جمال است و الهام دهندهٔ صوفیان دیگری که با شعر تفننی داشته‌اند بیشتر مقامات سیر و سلوک و تهذیب نفس و اخلاق که غایت آن عرفان است. بنابراین در اشعار عارفانه که به دو شکل ویژهٔ غزل و مثنوی سروده شده به سبب کیفیت ویژهٔ غنایی غزل که قالب برازنده‌یی برای بیان سوز و ساز و شور و حال عاشقانه می‌تواند باشد بیشتر عشق به جمال و بیان حال و شوری است که عشق الهی می‌تواند انگیزهٔ والای آن باشد ولی در شکلهای دیگر به ویژه مثنویهای عارفانه، بیشتر بیان مقامات عرفانی و سیر و سلوک به چشم می‌خورد که آن هم نه از باب تعریف و استدلال و تدریس است، بلکه اشاراتی است که شاعر در بیان عشق عارفانه و پیمودن راه تصوف و وصول به حق و غایت عرفان، ناگزیر از یادآوری آنها بوده است، بنابراین در غزل نباید صرفاً آموزشهای عرفانی را به گونهٔ درس خانقاه و مقامات سیر و سلوک انتظار داشت. اینک برای آنکه به طور کلی اندیشه‌های متجلی در غزلهای عرفانی روشن شود به بیان کوتاهی پیرامون آنها پرداخته می‌شود.

۵. عشق و مقامات عرفانی

در بخش نخست این گفتار پیرامون مایهٔ اصلی ادبیات غنایی به ویژه غزل سخن بسیار آمد و همه جا عشق، به گونهٔ بارزی محور راستین غزل باز نموده شد، بدون هیچ دودلی باید گفت که اشعار غنایی هیچ قوم و ملتی نمی‌تواند از آهنگ دلنواز عشق که انگیزهٔ دلنشین عواطف انسانی است بی‌بهره باشد زیرا عشق مایهٔ هستی انسان است. اگر مفهوم گستردهٔ عشق را درک کنیم شاید بتوانیم بگوییم: **آن هیجان و شوری که هر پدیده را در هستی رو**

به کمال می برد، و آن تلاشی که برای اعتلا و رسیدن به اوج هر کیفیتی درعوامل طبیعت موجود است سببی جز عشق ندارد. نام این همه شوریدگی و جهش و کمال یابی عشق است. هستی و بودن کمال را می‌طلبد زیرا هر بودی در لحظهٔ پدید آمدن ناقص است. اسپرمی که از نرینه خارج می‌شود و تنها و ناقص است، طبیعت این یک یاخته خود به خود متوجه این نقص هست و میل و شوری که به سوی تخمک مادینه دارد بهترین گواه کمال جویی اوست. نطفه‌یی که در بطن ماده به صورت یاختهٔ مرکب بسته می‌شود باز همچنان احساس نقص دارد، این احساس در طبیعت اوست و گرنه به سوی کمال نمی‌رفت و دگرگونی نمی‌پذیرفت. نوزادی که از مادر زاده می‌شود در طلب کمال است و این کمال جویی و تلاش آگاهانه و ناآگاهانه همه مفهوم وسیع عشق است. این معنی درعالم وجود همه جا صادق است، آن دانه‌یی که بذر افشان روستایی در دل کشتزار می‌نشاند، بی تابانه می شکفد، سبز می‌شود، با شوق و عشق به کمال سر به آسمان می کشد و این سیر تکامل را تا جای امکان ادامه می‌دهد. پس هنگامی که این عشق و شور در کوچکترین یاختهٔ طبیعت وجود دارد، از چه روی کوچکترین یاختهٔ نخستین جهان، با نخستین صورت خود، کوشش به ثمر رسیدهٔ عشق در راه بی نهایت کمال نیست؟

گفتگو در این بود این کمال یابی که عشقش نام دادیم، در هر نوزاد نیز ادامه دارد، چنانکه در همه موجودات هست، اما کاملترین موجود به نسبت، انسان است. وقتی ضمیر آگاه کودک به بیداری می گراید این کمال یابی فزونتر می‌شود، عقل و بینش وی آرام آرام او را به پرده برداری از آنچه ناشناخته است تشویق می کند، علم به آنچه مایهٔ هستی است عشق بشر را می‌انگیزد. انسان همان گونه که از نبودن جنس مخالف خویش احساس نقص می کند و بی تابانه در رفع این نقص می کوشد و عشق شهوت گونه یا ابتدایی ترین عشقها را آشکار می‌نماید، برای رفع نقص معنوی و آگاهی به دانش چگونگی حیات و کمال معرفت نیز تا اندازهٔ امکان خود تلاش می کند و عالیترین عشق را به گونهٔ ویژه و مقدس خود به ظهور می‌رساند. پس عشق اساس و نیروی پایدار و جاویدان جهان مادی است، خواه این عشق با معیاری معنوی یا مادی، از دیدگاه فلسفه و حکمت و یا فیزیولوژی و فیزیک سنجیده شود، به هر حال نیرویی است که یا به جبر و یا به اختیار از راه ضمیر ناخودآگاه ویا خودآگاه، عالم هستی را به کمال جویی وحدوث تازه و کاملتر از ناقص می‌انگیزد.

در گفتگوی عشق، از نقش جمال نمی‌توان غافل بود، خواستن زیبایی به مفهوم عالی

و گستردهٔ آن، از جمله درک لذت از جمال، با احساس و تعبیری که هر موجود مناسب دستگاه و سازمان بدنی خود می کند فرمان انکار ناپذیر سائقهٔ عشق است، زیرا دریافت لذت یکی از راههای تمرکز اندیشه و توجه به واحد و پرهیز از رنجها و ناگواریهای زائیده شده از ناخودآگاهی است، به همین مناسبت از دیر باز دانشمندان و فلاسفه بزرگ درک لذت را جایز و حتی برای سعادت لازم شمرده‌اند و جمال نیز یکی از عوامل انگیزندهٔ لذت یابی است. ازسوی دیگر عشقهای ظاهری، حتی جمال پرستیهایی که از مفهوم گستردهٔ معنوی آن نیز به دور باشد امر طبیعی و غریزی انسان است که همواره می‌تواند انگیزهٔ شورها و هیجانهای زندگی قرار گیرد و برای شعر واقعی، به ویژه غزل مایه‌ای دلنشین فراهم آورد و به همین سبب نیز چنان که گفته شد، از آغاز شعر فارسی هر گاه شاعری دست از آهنگ سرودن نظم و بزرگداشت ایران و پادشاهان باز می‌داشت و به بیان موزون عواطف خویش می‌پرداخت، غزل گونه‌یی به مناسبت زبان شعر آن زمان می‌پرداخت. به این ترتیب حتی جمال پرستی ظاهری و معاشقه و مغازله با معشوقان و کنیزکان مایهٔ نخستین غزل شد، تا آنکه رفته رفته بازار مدیحه سرایی و ستایشگری از رونق ماند و جای خویش را به غزلیات عاشقانه و جولانگری الهه عشق داد.

از این زمان به بعد، یعنی از دوران سنایی، چگونگی همین عشق بود که مسیر غزلهای شیوای فارسی را باز نمود. گونهٔ ابتدایی این عشق راه تکامل خویش را باز یافت و چنان که خواهیم دید برترین جلوه‌های خود را در غزل سعدی به ادبیات فارسی بخشید ولی گونهٔ برتر و والای آن که از همان آغاز شعر فارسی به بارگاه غزل راه می‌جست و در اندیشهٔ متفکران و صوفیان و عرفای به نام زیور تکامل می‌یافت، در شعر سنایی به روشنی متجلی شد و به راه دیگری رفت که ثمرهٔ درخشان آن شکوه ارزشمندی برای غزلیّات عرفانی فراهم دید، در این گفتار نیز بیان از عشقی است که تا برترین مقام اندیشهٔ انسانی پر کشیده و جهان وجود را به چیرگی مسخر کرده است.

چنین عشقی در بند نقش و صورت نیست، چه معشوق در این مقام مقید به وجود محسوس و محدود نمی‌تواند باشد، عشقی است که هر لحظه تحمل سوز و گدازش راه وصال را هموارتر می کند و با وصال نیز پایان نمی‌پذیرد. عشقی است به معبود و معشوق ازلی که پرتو جمالش از ازلیت تا ابدیت گسترده است و جز نیکی و خیر از او متصوَّر نیست، عشقی است شکوهمند که با جاذبهٔ شگفت انگیزش عاشق را خورشید وار چون ذره‌یی به خویش می کشد و شرط وصال به معشوق در آن، خودِ معشوق شدن است، چون

قطره‌یی که از خویشتن خویش فنا شود و با پیوستن به دریا بقا یابد، چنین عشقی است که مرغ تیز پر اندیشهٔ عارفان را به سوی برترین ستیغ والایی و شکوهمندی به پرواز می آورد و دشتی سبز و خرم و آسمانی به نام عرفان می‌سازد و عاشق را در این بهشت به جذبه‌یی نیرومند در می گیرد و تا مقام فنا به کام سوز و ساز می کشد.

نتیجه اینکه شاگردان مکتب عرفان هیچگاه از تأثیر عشق دور نمانده و هر یک آنرا به شیوهٔ خاصی به کار برده‌اند، برخی عشق را توشه و انگیزهٔ راه مقامات و سیر و سلوک کرده، گروهی دیگر سرگشته و پریشان، به شور دیدار جلوه‌یی از جمال حق، جهانی از شور و حال را در کمال دل انگیزی در کسوت پرنیانی سخن باز نموده‌اند. معشوق و معبود و مرکز اندیشهٔ عاشقانهٔ عارفان و سوز و گداز آنان، ذات یگانهٔ خداوند و وحدت وجود کامل و جامع اوست که مصدر و مبدأ ازلی و منشأ کل وجود است. در راه این عشق هر موجودی وقتی کامل می‌شود که از رذایل و تعلّقات این جهانی فارغ گردد و حتی خود را نیز در میان نبیند و با رسیدن به فنای کامل به وجود کل و مبداء نخستین پیوندد و به بقای جاوید دست یابد، چه تنها اوست که چنان که ازلی است ابدی نیز هست. و هر چه در جهان پدید آمده پرتوی از ذات و جمال و کمال صفات اوست وبه گفته فغانی «هر چه در کارگاه امکان است پرده‌دار جمال جانان است» و چون از وی جز خیر و نیکی و جمال و زیبایی چیزی متصور نیست، هر چه در جهان است زیبا و دوست داشتنی است، سعدی که گهگاه با اندیشه‌های عرفانی تفننی داشته و می گوید: «عاشقم برهمه عالم که همه عالم از اوست» نیز گواه این مدعاست، به همین سبب نیز در برخی اشعاروغزلیات قلندرانه، زیبایی صورت و جمال معشوق زمینی نیز از همین روی و به مصداق «اَلْمَجازُ قَنْطَرَةُ الْحَقیقَه» مورد ستایش وعشق ورزی قرار گرفته، چه جمال ظاهری نیز مخلوق خداوندی است که سهم بیشتری از پرتو جمال خویش را در آن متجلی ساخته، ولی چنین عشقی ــ عشق به جمال ظاهری ــ هنوز ناقص است و عشق تام آن است که با حکمت همراه شود و به ماورای زیبایی صورت نظر داشته باشد، یعنی به اصل و منشأ آن که خیر و نیکویی و مصدر کل صور و همهٔ موجودات وفوق آنها و پدید آورنده آنهاست.

اندیشهٔ وحدت وجود را می‌توان مایهٔ اصلی اشعار و غزلیات عارفانه دانست. در این گونه غزلیّات عالم کثرت جز واحد چیزی نیست و این واحد، که مصدر و منشاء جهان هستی و موجودات است ازلی و ابدی و جامع و کامل صفات خوب و خیر و نیکویی است، ذات خداوند یا معشوق یگانه و عشق و جذبهٔ او والاترین و ارجمندترین غزلیات

خاطر انگیز را نه تنها به ادبیات زبان فارسی، بلکه به ادبیات جهان هدیه کرده است.

به طور کلی در غزلیات عارفانهٔ فارسی که همه جا نمودار شور و تلاش و عشق ورزی به معشوق ازلی و پیوستن به اوست عشق عرفانی را به چند جلوه می‌توان دید:

۱ـ گروهی از شاعران که اهل مقام و سیر و سلوک بوده‌اند پیش از آنکه سراسر غزلیات خود را رنگ شوریدگی و شیفتگی دهند گهگاه از مقامات سیر و سلوک مانند: توبه، ورع، زهد، فقر، صبر، توکل، رضا، حیرت، فنا گفتگو کرده و از مراحل مختلفی چون شریعت و طریقت و حقیقت سخن گفته‌اند و شریعت را سبب تزکیه نفس از هوسها و تمایلات نفسانی و طریقت را راه سیر و سلوک و حقیقت را مرحلهٔ عرفان و کشف و شهود دانسته‌اند.

۲. گروه دیگری که اهل حال‌اند، تنها استعداد و توفیق خداوندی را مایهٔ دست یابی به عرفان دانسته و سرگشتگی در وادی عشق را برگزیده و سر مست و مدهوش در این پهن دشت به عاشقی و شوریدگی پرداخته‌اند و بی‌سیر مقامات، به نیروی تمرکز شگفت‌انگیز اندیشهٔ عاشقانهٔ معشوق، خواسته‌اند با کشف و شهود و اشراق و بدون دست آویزی به شریعت و طریقت به حقیقت برسند زیرا در نظر آنان پرداختن به عبادت و زهد و پیمودن راه مقامات خود بندی است که ارادهٔ آدمی را به کار می‌دارد و او را از بی خودی و ناخودآگاهی به خودی و آگاهی می کشاند و از وصال به معشوق باز می‌دارد.

۳. گروه دیگر در کار عشق به معشوق ازلی از نام و ننگ رسته و فارغ از قیود اجتماعی به آنچه به ظاهر ملامت انگیز می‌نماید دست زده و شماتت خلق را به خاطر معشوق، گونه‌یی تهذیب نفس و خلوص کامل نسبت به معشوق پذیرفته و در خلال اشعار خود به جمال ظاهری نیز پرداخته و به این ترتیب غزلیات قلندرانه را پدید آورده‌اند.

در میان غزلیات عرفانی، اشعار سنایی با آنکه از لطف غزلیات عارفانه و قلندرانه عاری نیست، نموداری است از آنچه روح شریعت و اندیشهٔ زهد در او پدید آورده و گاه او را به بیان مقامات در شعر گماشته است. اشعار عطار و مولوی و حافظ و عراقی نیز نمودار آشکاری از جنبه‌های عشق عرفانی است، با این تفاوت که در اشعار مولوی جذبه و شور عشق و شیفتگی و بیخودی بیشتر به چشم می‌خورد و در اشعار عراقی غزلیات قلندرانه جنبهٔ قویتری دارد.

به این ترتیب در غزلیّات عرفانی که شاهکارهای بدیع و بی مانند غزل فارسی را در نوع خود تشکیل می‌دهند، مسألهٔ وحدت وجود، عشق و جذبه و شوریدگی بی کران

نسبت به ذات یگانهٔ خداوند، لزوم پیر و مرشد و سر مستی از می عشق، پرستش جمال معشوق، دوری از تعلقات دنیوی، مسایل انسانی و مبارزهٔ خستگی ناپذیر با صوفیان ظاهری و زهد فروشان و ریاکاران، بی خودی از جذبهٔ عشق و در نتیجه از خود فارغ شدن و به معشوق پیوستن و در نمود اثرات عشق الهی تا مرحله ملامت کشی و خدمتگزاری میکدهٔ عشق و بارگاه استغنا و بلند همتی و پا بر سر دنیا نهادن و به نیروی عشق درنوردیدن راه عرفان، به آشکار نمودار است و با چنین اندیشه‌هایی است که غزل فارسی بهترین جلوه‌های ادبیات غنایی و انسانی‌ترین آنها را به ادبیات ایران و جهان بخشیده است.

۶. عرفان به شعر فارسی چه داده است؟

از آنچه پیرامون تأثیر تجلی عرفان در شعر فارسی، به ویژه غزل بیان شد چنین بر می آید که ورود و تأثیر عشق و اندیشه‌های عرفانی نه تنها از قرن سوم به بعد رفته رفته واژه‌ها و اصطلاحات و ترکیبهای بسیاری در زبان فارسی پدید آورد، بلکه از قرن پنجم به بعد با زبان سنایی در شعر و غزل راه یافت و با گسترش روز افزون خود سرانجام استغنای ویژه‌یی به شعر فارسی بخشید. به طور کلی باید گفت که این پدیدهٔ لطیف و روحانی، هدف شعر فارسی را برای چند قرن پیاپی دگرگون کرد، زیرا پیش از آن، آرمان شاعران متوجه پادشاهان و امیران، و اشخاص معین و مدح و ستایش و گزاف گویی پیرامون صفات آنان و یا نمایشگری و توصیف غنایی طبیعت بود، چنان که نمونه‌های چشمگیر آن، در قصاید و تغزلات شاعرانی چون رودکی، عنصری، فرخی، منوچهری و مانند آنان به خوبی آشکار است.

اگر شعر را چنان هنری بدانیم که بتواند صرفنظر از دارا بودن یک کیفیّت ارزندهٔ ادبی، جامعه را به تهذیب اخلاق و تربیت انسانی و سرانجام به کمال آدمیت راهبر شود، باید صمیمانه گفت که سروده‌های فارسی تا قرن پنجم، جز در مواردی که مضامین آن را مسایل اخلاقی تشکیل می‌داد، پیرامون هدفی برتر از بیان مدح و ستایش در وصف نمی گردید و روشن است که این گونه اشعار در زمانی که ما زندگی می کنیم، ارزش دیگری جز ارزش ادبی ندارد و بهره‌یی جز لذت حاصل از وزن و صنعت بازی با واژه‌ها ونازک خیالی شاعر و چیره دستی وی در به کار بردن تشبیهات ونمودن اوصاف لطیف دربر ندارد و از آنچه هدف انسانی شعر به شمار می‌رود بیگانه است. از قرن پنجم به بعد

و از زمانی که مفاهیم عشق و عرفان در اندیشهٔ تابناک بزرگان شعر فارسی و سروده‌های ارزشمند آنان خود نمایی می کند، به راستی شعر فارسی در راه کمال واقعی خود گام می‌نهد و روز به روز به نمایش برترین آرمان‌های انسانی و کمال آن نزدیک می‌شود، چنان که هر اندازه پژوهشگری در این زمینه پیگیری شود دگرگونی شگرف و تند سیر شعر فارسی بیشتر به چشم می آید و به روشنی دیده می‌شود که بر آمدهای اندیشه‌های عرفانی چگونه هدف شعر را به جای آن که به شخص یا مسایل سادهٔ ویژه‌یی متوجه باشد، به سوی اجتماع سیر داده، حتی در سروده‌های عطار و مولوی و حافظ آرمان شعر را در مرحله‌یی برتر و بالاتر از انسانیت قرار می‌دهد.

چنان که گفته شد باید توجه داشت که ارزنده‌ترین مایهٔ اندیشه‌های عرفانی که شعر فارسی را دگرگون کرد و آن را به گونهٔ لطیف‌ترین هنر شعر جهان در آورد، عشق عرفانی بود که مفهومی بسیار ارزنده‌تر و گسترده‌تر از مفهوم عشق پیش از آن داشت و با نمود آن در غزل فارسی، نه تنها مسأله عشق که پیش از آن پیرامون پیوستگیهای جسمی و جنسی دور می‌زد جنبهٔ مادی خود را از دست داد و به برترین ارزش ملکوتی خود رسید، بلکه مسایلی که برای رسیدن به حد اعلای عشق یا وصال معنوی معشوق مورد نیاز بود، در شکفتگی اندیشه‌های بلند و پاکیزگی اخلاقی، و دور ماندن آدمی از خواستها و سرکشیهای نفس سخت تأثیر کرد و شعر فارسی‌را جنبه‌یی معنوی و ملکوتی و کمالی از لطافت بخشید. به این ترتیب عشق برخی از شاعران از بند هوس و خواستهای مادی رهایی گرفت و رفته رفته ازدام گیسو و کمان ابرو و تیر نگاه و دیگر کششهای معشوق زمینی آزاد شد و به معبود ازلی و مبدأ کل، یا بهتر بگوییم ذات خدای یگانه که مایهٔ عالم هستی است گرایید، روح آسوده از جسم و تمناهای آن در راه وصال معشوق آسمانی بی‌قراریها کرد و برای هم رنگی بامعشوقی چون او منزه و پاک، به تهذیب نفس و پرهیز از خود کامگی پرداخت، راستی آن که عشق، چشم از زمین بر گرفت و معشوق را در آسمان جست.

چنین بود که عارفان، پیرامون عشق بحث کردند تا آن جا که عشق و مفهوم آن در اِحْیاءُ الْعلوم و کیمیای سعادت غزالی و تمهیدات عیْنَ الْقضاة و لمعات عراقی و رسالهٔ عشق نجم الدین رازی و مانند آنها به گونهٔ یک معنای انسانی و روحانی جلوه کرد و پیرامون آن به عنوان یک وسیلهٔ ارزندهٔ تربیت نفس و راه رسیدن به خدا و حقیقت گفتگو شد، حال آن که چنین مفهومی در عشق‌های متجلی در شعر دورهٔ سامانی، که

غایت آن کامیابی شهوانی است هرگز دیده نمی‌شود و روح تصوف با این دگرگونی معنوی و نگرش ملکوتی چنان کیفیتی در شعر فارسی پدید آورد که مفهوم کامیابی جنسی و مادّی راحتی در غزلیات و سروده‌های سعدی نیز بسیار کمتر از گذشته می‌نگریم، چه رسد به اشعار سنایی و عطار و عراقی و مولوی و مانند آنان.

برای روشن بینی بیشتری در این مورد، اگر تغزلها و غزلیات پیش از تجلّی و شکفتگی تصوف و نمود آن در شعر فارسی‌را ارزیابی کنیم، خواهیم دید که این گونه اشعار همه جا نگران وصف اندام معشوق و چشم و ابرو و گیسو و بنا گوش اوست که به یاری تشبیهات و استعارات لطیف و استادانه، آثار ادبی درخشانی را به وجود آورده است ولی جز در موارد بسیار نادر ــ چنان که در برخی سروده‌های فرخی و مسعود سعد دیده می‌شود ــ به هیچ روی سوزو حال روحانی در آنها نمی‌توان یافت و اگر چنین بیانی درست باشد، شاید بتوان آن را به یک اثر ابژکتیف[86] یا عینی تعبیر کرد حال آنکه عشق عرفانی متجلی در سروده‌های مولانا را با کیفیت روحانی و ملکوتی خود می‌توان اثری سوبژکتیف[87] یا ذهنی دانست. بی هیچ دودلی، این اختلاف و دگرگونی، بر آمد تصور و دیدی است که شاعران نسبت به عشق و عاشق و معشوق داشته‌اند و به همین دلیل عشق صوفیانه و عرفانی و مضامین سروده‌های شاعرانی که در تصوف سخن گفته‌اند متوجه معنی و مفهوم گسترده و ملکوتی عشق است نه صورت زمینی و چگونگی مادی آن، به این دلیل عارف عاشق هیچ گاه کامیاب نیست و از جور و فراق معشوق، به خاطر ارضای نفس خود فریاد و فغان نمی کند و او را به باد ناسزا نمی گیرد و به رضای وی، هر چه باشد سر می‌نهد، زیرا بر او روشن است که معشوق ازلی و آسمانی او که خداوند است، بر خلاف معشوقهای انسانی و زمینی که سرمایه خیر و شر هستند، چیزی جز نیکویی و صلاح و پاکیزگی نمی تراود و تجلیات او هر چه باشد دلپذیر و نیکوست، اینجاست که عاشق عارف بر لطف و قهر معشوق، مجدانه عشق می‌ورزد و قهر او را که در چشم و معیار ارزیابی آدمیان قهر می‌نماید، چون لطفش می‌پرستد و ستایش می کند و اگر گهگاه نیز عشق خود را تا اندازه‌یی به جمال معشوق دنیایی متوجه کند، نه با آرمان جنسی و کام یابی است، بلکه بی خواست هیچ گونه وصالی، معشوق زمینی را به عنوان نمونه یی از تجلی جمال الهی و کمال حسن که شایستهٔ پرستیدن است و بویی از صفات و

86. objectif
87. subjectif

جمال وی دارد می‌نگرد تا از مصنوع به صانع نزدیک شود.

موهبت دیگری که در سایهٔ عرفان، شعر فارسی را زیوری لطیف و دل انگیز داده، اخلاق ویژه عرفانی با تمام گسترد گی و ستر کی آنست، زیرا اخلاق عرفانی نیز دارای ویژ گی مخصوص خویش است که با روش اخلاق حکما و فلاسفه و حتی بزر گان دین متفاوت است، روش اخلاقی و دستورها و اندرزهای اینان در حالی که بر پایه‌های انسانیت و گذشت و نوع دوستی استوار است، مصالح واقعی شخص را به مصداق:

مـخـور هـر چـه داری و چـیـزی بـده   بـرای د گـر روز چـیـزی بـنـه

از نظر دور نمی‌دارد و در حقیقت باید گفت اخلاق فلاسفه، گونه‌یی سیاست، و اخلاق دینی نیز ویژه حوزهٔ متدینین است، چنان که مثلاً قرآن کریم به مصداق «مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللّهِ وَ الّذینَ مَعَهُ أشِدّاءُ عَلَی الْکُفّارِ رُحماءُ بَیْنَهُمْ»[۸۸] و «لاتَتَّخِذوا عَدُوّی وَ عَدُوَّکُمْ اَوْلیاءَ تُلْقُونَ اِلَیْهِمْ بِالْمَوَدَّةِ» [۸۹] به سبب رسم هدایت که مقتضی دین است، مهربانی میان خود و سختی بر کافران را مجاز می‌دارد ولی در اخلاق صوفی که توجهی به تعلقات دنیوی نداشته و در اندیشهٔ آخرت هم آن چنان نیست که او را از یاد حق و معشوق ازلی باز دارد، جنبه جهانی و عام رعایت می‌شود و تمام موجودات از هر گونه و بر هر روشی باشند چون نمونه‌یی ازصنع و جمال الهی‌اند به چشم مهر و محبت نگریسته می‌شوند و روشن است وقتی لطف و محبت همگانی باشد، نمودهای چشمگیر و درخشان زیر از آن به وجود می آید:

۱. مهر ورزی به نوع انسان، حتی به انواع موجودات و آنچه در شریعت به تحقیر و نجس بودن آن اشاره شده است.

۲. از میان رفتن امتیاز رنگ و نژاد و زبان و ملیت وآئین و مقام و عقیده بین افراد.

۳. بی اعتنایی به دنیا و احساس قناعت در زند گی دنیوی که آدمی را به تمر کز حواس و توجه بی پایان به معنویات رهنمون می‌شود و از خشم و شهوت وآز و رنگ و ریا و دو گانگی که نتیجهٔ تلاش‌های مادی است به دور می‌دارد و در نتیجه اندیشه‌ها و گفتار آنان را از آلود گی به گدایی و گدامنشی، ستایشگری و هجو و هزل و غرور رهایی می‌بخشد و از استغنا و جذبه و شور و حال و کمال لطف و پاکی سرشار می کند. چنین افرادی با هر چه بدی و ناپاکی است به نیروی استغنا و بی بیم زیان، ستیزه جویی می کنند

---

۸۸. «محمّد پیامبر خداست، و کسانی که با او هستند بر کافران سختگیرند و با یکدیگر مهربان.» سورهٔ فتح، آیهٔ ۲۹.

۸۹. «مرا دشمن خود مگیرید ودشمنان خود رابه‌دوستی انتخاب مکنید می فرستید به‌سوی ایشان به‌دوستی» سورهٔ ممتحنه، آیهٔ ۱

و در حقیقت امیر شهوت‌اند، نه اسیر شهوت.

به این ترتیب با آغاز رواج عشق و اخلاق عرفانی و گرایش بزرگان و شاعران چیره دست به این شیوهٔ پسندیده، اندیشه‌های تابناکی در شعر و غزل فارسی پدیدار گشت که پیش از آن به هیچ روی مانندش در سروده‌های فارسی دیده نمی‌شد و چنین کیفیّتی با گسترش روز افزون خود، شعر فارسی را آن چنان رو به کمال و جاودانگی برد که مانندش از نظر آرمان‌های انسانی و اخلاق ملکوتی و لطافت و دل انگیزی در تمام ادبیّات شعر و نثر جهان یافت نمی‌شود و از آن گاه که تصوف و عرفان از روش و گرم سیری خود باز ایستاد، شعر فارسی از رونق و صفا و روشنی گذشته خالی ماند و جز آنچه بود دیگر گوهرهای تابناکی که عروس شعر فارسی را زیور و آرایش بخشند در آن دیده نشد.

۱. نگاهی به عوامل دگرگونی غزل
۲. خط منحنی
۳. ازسنایی تا سعدی
٤. دوقرن به سوی کمال زبان واندیشه

فصل ششم

غزلهای عاشقانه

۱. نگاهی به عوامل دگرگونی غزل

نیمهٔ اوّل قرن ششم تا نیمهٔ دوم قرن هشتم هجری قمری، یعنی دورانی که در این بخش مورد پژوهش قرار می گیرد، بدون تردید یکی از درخشان‌ترین ادوار شعر، به ویژه سیر تکوین و تکامل و اعتلای غزل فارسی است، زیرا آغاز شعر فارسی (نیمهٔ دوم قرن سوم هجری قمری) تا ظهور سنایی را در حقیقت دوران اختفای غزل و بسته شدن مایه‌های نخستین آن می‌توان دانست و غزل فارسی در طول این زمان، دوران نوپایی و نخستین خود را به گونه‌های ابتدایی دو بیتی یا چند بیتیهای عاشقانه و یا ترانه‌هایی که با نوای موسیقی دمساز می‌شد و از این نظر مفهوم غنایی و غزلی داشت می گذرانید و اندیشه‌های غنایی بیشتر در تغزّلات وصفی و شاعرانه نمود می کرد، ولی از آغاز قرن ششم هجری به بعد، غزل فارسی با دگرگونی چشمگیری به راههای تکامل گام نهاد و از دو راه مختلف ولی در کنار هم سیر اعتلای خویش را آغاز کرد.

مسیر نخستین، ادامهٔ همان راه اول و پیگیری همان اندیشه‌های غنایی و عاشقانه، و جلوه‌های گونه گون آن در مشخصات ابتدایی غزل، و سیر تکامل در شکل پذیری و شیوهٔ تعبیر بود که از سنایی تا سعدی دنبال شد و با ظهور سعدی به برترین اوج و ارزندگی ممکن خود رسید.

راه دوم، رویش جوانه‌یی پر بار از نهال اشعار غنایی و غزل گونهٔ فارسی بود که به نام غزلیات عرفانی و سرعتی شگفت انگیز و شکوهی تمام از سنایی تا حافظ رو به تکامل رفت و باروری و عظمت آن در دوران شکفتگی، بر آثار شعری زبان فارسی سایه افکند.

بی تردید در دورانی که مورد بحث ماست و بهتر است به نام شکل پذیری و تکامل غزل فارسی نامیده شود، رویش چنین جوانه‌یی با رُشد سریع و چشمگیر آن از سویی، و سیر تکامل غزلیّات عاشقانهٔ غیر عرفانی فارسی از سوی دیگر نمی‌توانست بر یکدیگر

بدون تأثیر باشد، چنان که جلوه‌های این تأثیر و تأثر متقابل، در دیوان شاعران غیر عارف که با اندیشه‌های عرفانی و نمایش آن در سروده‌های خود گهگاه تفنّنی داشته‌اند، و یا غزلیات عاشقانه و شیوهٔ سوز و ساز شاعران عرفانی که متقابلاً از شیوهٔ شاعران غیر عرفانی در غزل تأثیر پذیرفته است در دیوان آنان جای جای به چشم می‌خورد. شاید شایسته این بود که سیر تکامل غزل عاشقانه از سنایی تا سعدی ــ که ادامهٔ طبیعی و راستین غزلیات قرون پیش از آن است ــ قبل از گفتگو پیرامون غزلیات عرفانی و تحول آن از سنایی تا حافظ مورد پژوهش قرار می گرفت و سیر غزل از آغاز شعر فارسی تا نقطهٔ اوج آن یعنی سعدی پیاپی نموده می‌شد، ولی از آنجا که جلوهٔ اندیشه‌های عرفانی در شعر، توانست جداگانه یکی از عوامل مؤثر در دگرگونی غزل به طور کلی، از جمله غزلیّات غیر عرفانی قرار گیرد، به گفتگو پیرامون آن در بخش گذشته مبادرت شد و اکنون ناگزیر برای ادامهٔ تحلیل سیر غزل، به دو راهی نخستین یعنی دوران سنایی باز می گردیم و مسیر غزل را از همان خاستگاه دنبال می کنیم.

همان طور که ضمن بخشهای پیش هر جا به مناسبت یادآوری شد، نباید فراموش کرد که دگرگونی شیوه‌های شعر، به ویژه آنچه مربوط به گذشته‌های دور است، اثری تدریجی و اعتباری است و هرگز نمی‌توان آنرا به زمان یا شخص معینی اختصاص و نسبت داد. برای نقطهٔ حرکت غزل به سوی تکامل و سرانجام شکل پذیری و رسیدن به مقام و مشخصات امروزی آن نیز نباید به بازشناختن زمان یا شخص ویژه‌یی پرداخت زیرا بدون تردید کوشش برای یافتن چنین هدفی ــ هر اندازه سنگین و توان فرسا و پی گیر باشد ــ باز کم حاصل و همچنان از اعتبار و استفادهٔ کافی بی‌بهره خواهد ماند، زیرا دگرگونی هنرها تحت تأثیر دو عامل مهم انجام می گیرد، نخست تحول و چگونگی عوامل و محیطی که انسان هنرمند در آن زندگی می کند و از آن تأثیر می‌پذیرد و انگیزهٔ اندیشه و محتوای هنری را تشکیل می‌دهد، دیگر دگرگونی اجزا و وسایل باز نمایندهٔ هنرها که قالب‌های عینی آنرا تشکیل می‌دهند و دست افزار عبور امور ذهنی به امور عینی و سرانجام تجلّی محسوس آن می‌شوند. این اصل به ویژه در هنر ادبیّات، به خصوص شعر، جامعتر و حساستر جاری است، زیرا محتوای شعر که همان اندیشه‌های شکل گرفته و محسوس درون است، بازتاب عواطف و احساسات شاعر در مقابل عوامل محیط زندگی، به ویژه روش‌های حکومتی اوضاع اقتصادی و اجتماعی، عقاید و سنت‌ها، و اخلاق و مناسبات جوامع مردم با یکدیگر است که بدون تردید رفته رفته در نسل‌های

آینده تأثیر می گذارد و انعکاس خود را پس از یکی دو قرن یا بیشتر در ادبیات باز می‌نماید.

زبان که وسیلهٔ رساندن اندیشه‌هاست نیز به مناسبت نیاز مردم هر جامعه و شیوهٔ زندگی و تفکر ویژهٔ آنان رفته رفته ولی به طور پیگیر، بی آنکه به گونهٔ محسوس تغییر پذیرد، به سوی تکامل می‌رود، چنان که اگر زبان ادبی دو یا سه قرن پیاپی با یکدیگر سنجیده شود، از نظر اجزای متشکل زبان، اصطلاحات، واژه‌ها و کاربرد آنها، پیوستگی ترکیبات و سرانجام شیوهٔ تعبیر نمی‌توان انطباق کاملی میان آنها یافت، در حالی که اگر ارتباط تدریجی آن پیگیری شود، پیوستگی استوار این دگرگونی مدلل خواهد شد.

شیوهٔ اشعار قرن سوم تا پنجم، ششم تا هشتم و نهم، نهم تا دوازدهم هجری که به شیوه‌های خراسانی، عراقی، هندی یا صفوی نام گذاری شده‌اند، و روش نثرهایی چون تاریخ بیهقی، کلیله و دمنه، مرزبان نامه، گلستان سعدی، نفحات الانس و دُرّهٔ نادره که به مناسبت زبان رایج در هر دوران، شکلی دیگر پذیرفته و با نمایشی از نثرهای مرسل و مصنوع و مسجّع و مطنب و غیره نمایندهٔ روشنی برای شیوه‌های تعبیر گوناگون هستند، گواه استواری بر این مدعاست. بنابراین وقتی تأثیر محیط و تحول زبان تدریجی است، چگونه می‌توان چنان مرز باز شناخته‌یی برای تحول غزل در زبان فارسی مشخص نمود که قابل استناد باشد، پس برای بررسی و پژوهش سیر غزل فارسی که در حقیقت از اوایل قرن ششم به راه دیگری گام نهاد ناگزیر باید نخست به اوضاع اجتماعی آن دوران و چند قرن پس از آن توجه نمود و سپس تا جای امکان تحوّلی را که زبان فارسی در این قرن و در نواحی مختلف ایران یافت مورد بررسی قرار داد. دوره‌یی را که مورد بررسی است از نظر اجتماعی می‌توان به سه قسمت تقسیم نمود:

۱. دوران نابسامانی حکومت غزنویان وسلطهٔ سلجوقیان و دیگر امیران که بر نواحی مختلف ایران حکومت می کردند، تا یورش چنگیز.

۲. دوران چیرگی مغول (۶۱۶ هـ. ق.) و جانشینان وی تا حملهٔ تیمور.

۳. یورش تیمور (۷۸۲ هـ. ق.) تا پایان قرن نهم.

بررسی جامع و کامل دورانهای یاد شده از نظر تاریخ اجتماعی ایران و آثاری که در شیوهٔ تفکر و زندگی ایرانیان گذاشت و ناگزیر بازتاب آن در کلیهٔ شؤون اجتماعی از جمله آثار هنری مردم این سرزمین نمودار گردید مسأله‌یی است که به سادگی از سر آن نمی‌توان گذشت و به همین دلیل در بخش گذشته ضمن بررسی اشعار عطّار به بررسی

احوال آن زمان، به مناسبت مبادرت گردید که در این جا برای پیشگیری از ادامهٔ سخن، از تکرار آن خودداری می‌شود، حاصل اینکه با توجه به آنچه در این مورد آمد، شیوع هرج و مرج و نابسامانی زندگیهای اجتماعی، قتل و نهب و غارت و خونریزی، آشفتگی حکومتها و هبوط مبانی اخلاقی و اجتماعی در اثر یورش بی رحمانهٔ مغول و شیوهٔ ناهنجار جانشینان چنگیز و عوارض مترتب بر آن، نمی‌توانست در احساس و جهان بینی شاعران آن دوران، و در نتیجه دگرگونی نسبی شعر و غزل فارسی بی اثر باشد و حتی در قرون بعد اثرات چشمگیرتری را در این زمینه، در ادبیات شعر و نثر فارسی پدید نیاورد. تأثیر عوامل بالا را در شعر فارسی بیشتر باید در گرفتاری و درگیری بیش از اندازهٔ پادشاهان غزنوی و سلجوقی و سرگرمی این گروه به مبارزات با یکدیگر و در نتیجه بی توجهی به شاعران درباری جستجو کرد که ادامهٔ آن سرانجام مایه شد تا شاعران هر چه بیشتر از قصیده سرایی و پرداختن تغزلهای شیوا در آغاز قصاید و ستایشگری پادشاهان و امرا پرهیز کرده، به بیان عواطف و احساسات درون خویش متمایل گردند و به این ترتیب رفته رفته انواع شعر از شمار قصیده و تغزل را از خدمت دربار خارج کنند و با جایگزین کردن غزل به جای آنها، احساسات شخصی خویش را در شعر مطرح سازند.

چنانکه گفته شد، یکی دیگر از عوامل مهم دگرگونی شیوهٔ تعبیر، که سبک نوی در اشعار این قرون پدید آورد، انتقال زبان و نفوذ شعر از مشرق ایران به نواحی مرکزی و غربی و جنوبی بود که زمینهٔ آن از نیمه‌های قرن پنجم هجری قمری فراهم شده بود و از نیمهٔ اول قرن ششم به بعد دامنهٔ زبان و شعر دری که در گذشته بیشتر به شاعران خراسان و ماوراءالنهر اختصاص داشت به سامانهای عراق و آذربایجان و حتی نواحی جنوب ایران گسترده شد و طبعاً به مناسبت گذشت زمان و مقتضیات محیط با گویشها و شیوهٔ تعبیر و جهان بینی و اندیشگری مردم این نواحی در آمیخت و به این ترتیب رفته رفته مغرب ایران نیز با ظهور شاعرانی از شمار خاقانی و مجیر الدین بیلقانی و نظامی گنجوی و مانند آنان در شمار یکی دیگر از مراکز مهم ادبی ایران در آمد و آذربایجان نیز مانند خراسان و عراق در ردیف مراکز جالب توجه شعر و شاعری قرار گرفت. به این ترتیب تحول چشمگیری که به مناسباتی از شمار دگرگونیهای اجتماعی و نابسامانیهای محیط در مشرق ایران، تغییر جهان بینی شاعران این سامان، تمایل به سوی بیان عواطف و احساسات شخصی در غزلسرایی به ویژه جهان بینی خاص سنایی که از عوامل مؤثر تغییر شیوهٔ شعر فارسی در اوایل قرن ششم است، با همان کیفیات به سوی تکامل رفت و چنان

که خواهیم دید تا نیم قرن پس از وی به وسیلهٔ انوری و سپس ظهیر فارابی پایه‌های اعتلای غزل را فراهم آورد و غزل را به سوی مضامین دقیق و کلامی روان و ساده و نزدیک به محاوره و در عین حال توام با فخامت متوجه کرد.

در همین احوال نیز شاعران آذربایجان با شیوهٔ تعبیر خاص خود تحوّلی را که در غزل فارسی به‌وسیلهٔ سنایی و انوری و پیروان آنان پدید آمده بود رو به کمال بردند، با این تفاوت که آشنایی آنان با گویش آذری که با گویش خراسانی مغایرتهایی داشت و همچنین مجاورت با برخی کشورها که فرهنگی غیر ایرانی داشتند، و به ویژه نفوذ بیشتر واژه‌های عربی، شیوهٔ آنان را از شیوهٔ شاعران خراسان دور می‌کرد. مقارن این سیر تحوّل، مرکز ادبی دیگر ایران عراق که از حوزه‌های اصفهان و همدان و ری تشکیل می‌شد نیز با وجود شاعرانی چون جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی و ظهیر فاریابی با زبان خاص و شیوهٔ تعبیری که با شاعران مشرق و غرب ایران تفاوتهایی داشت در کار غزل مؤثر واقع شدند و همه این دگرگونیها که تحت تأثیر عوامل مختلف یاد شده به وجود آمد سبب شد که غزل فارسی نیمهٔ اول قرن ششم که گام در راه تکامل نهاده بود در نیمه دوم این قرن و آغاز قرن هفتم هجری به شیوهٔ جدیدی دست یابد و سرانجام مقدمات سبکی را که به عراقی موسوم شد فراهم آورد.

در بررسی علل تحوّل غزل از اوایل قرن ششم تا آغاز قرن هفتم که به شکل گرفتن غزل و پدید آمدن شیوهٔ عراقی انجامید باید عوامل زیر را مورد توجه قرار داد:

۱. تأثیر محیط و دگرگونیهای اجتماعی در نتیجهٔ درگیری پادشاهان و امرا و خارج شدن شعر از خدمت دربار.

۲. تمایل شاعران به بیان احساسات و عواطف درونی که مایهٔ رواج غزلسرایی شد.

۳. نفوذ شعر از نواحی شرق به نواحی مرکزی و غربی.

۴. تأثیر گویشها و جهان بینی و فرهنگ خاص مردم این نواحی و تماس با واژه‌های زبانهای کشورهای هم جوار، به ویژه عربی.

۵. تأثیر متقابل سیر تکامل غزل در حوزه‌های خراسان و عراق و آذربایجان.

در میان این عوامل به نظر نگارنده زبان و شیوهٔ تعبیر می‌تواند مهمترین مایهٔ تحوّل غزل و شکل پذیری آن و در نتیجه پدید آوردن شیوه‌یی خاص باشد، زیرا بسیاری از مردمان و بلکه تمامی آنان در عواطف و احساسات و تأثیر پذیری از محیط به نسبت مشترک هستند و تفاوت هنرمندان با مردمان دیگر بیشتر در این است که هنرمند برای بیان

هیجانها و اندیشه‌های مجرّد خود به وسیلهٔ هنری نمایش و تجسّم دارد و می‌تواند به آنچه در درون وی می گذرد شکل ببخشد و آنرا در معرض درک و فهم دیگران قرار دهد و این وسیله هنری است که با شکلها و دگرگونیهای مختلف خود داوری آدمی را می‌انگیزد، این اصل در هنر ادبیات نیز وجود دارد، به این معنی که زبان با شیوهٔ تعبیر و نکات لطیفی که در به هم پیوستن اجزاء و ترکیبات و تعبیرات آن به کار گرفته می‌شود، ادبیّات را پدید می آورد، چه بسا اندیشگرانی که از نبوغ شاعرانه بی بهره بوده‌اند و آثار ارزنده‌یی در حکمت و عرفان و سایر علوم به نثر در ادبیات پدید آورده‌اند و چه بسا شاعرانی که از همان عواطف و اندیشه‌ها برخوردار بوده ولی با داشتن ذوق شاعرانه و بهره‌وری از طبع موزون، شعر را برای نمایش عواطف خود برگزیده‌اند. بنابراین آنچه مسلم است شکل ظاهر هر هنری، از جمله ادبیّات و شعر، زبان یا (فرمی) است که امور ذهنی و درونی را صورت مجسّم و محسوس می‌بخشد.

دشتی می‌نویسد:

«آناتول فرانس ادبیّات را شیوهٔ بیان می گوید و معتقد است زیر آسمان کبود مضمون و مفهوم تازه‌یی نیست، لااقل زیاد نیست و آنچه تازه است قالب است. ادبیّات جز طرز تعبیر چیزی نیست، هر کس قالب بهتر و تعبیر مؤثر پیدا کند ابداعی کرده است.»[1]

این حقیقت را که به راستی ادبیّات (فرم) یا شکل آن است از جهتی باید پذیرفت زیرا ادبیّات بدون شکل ظاهری آن که تنها وسیلهٔ زبان و شیوهٔ تعبیر مشخص می‌شود جز اندیشه‌های مجرد یا احساسات و عواطف درون افراد که در چنین حالتی فقط به خود آنها مربوط می‌شود چیز دیگری نیست. در مورد غزل فارسی نیز این واقعیّت صدق می کند که تعبیر زبان و آمیزش گویشها و شیوه‌های تعبیر خاص غزلسرایان که خود به عوامل بسیاری بستگی دارند مسیر آن را مشخص می‌سازد و چه بسا یک احساس و واکنش درونی و عاطفی مشترک را رودکی با شیوه‌یی و فرخی با روشی و سنایی و انوری و خاقانی با تعبیری دیگر بیان می کنند. آیا واکنش عواطف شاعرانی که همه کم و بیش از احساساتی رقیق و سریع التأثیر برخوردارند، در مقابل عشق آن چنان متفاوت است که عشق فرّخی به گونه‌یی و عشق انوری و خاقانی به گونه‌یی دیگر اشعار عاشقانهٔ آنان را به

---

۱. علی دشتی، نقشی از حافظ، ص ۷۱.

وجود می آورد؟ یا اینکه واکنش آدمی و عواطف او درمقابل عشق تقریبا همانند است و تنها درجهٔ بروز آن می‌تواند کمتر و بیشتر باشد و این شیوهٔ تعبیر و روش خاص شاعران در استفاده از اجزاء گفتار و زبان است که عشق فرخی و انوری و خاقانی وجمال الدین عبدالرزاق ها را هر یک به گونه‌یی مجسّم می کند و سرانجام در زبان سعدی که حد کمال زبان و شعر عاشقانهٔ فارسی است با چنان تعبیر دل انگیزی جلوه گر می‌شود.

برای بررسی سیر تکامل غزل عاشقانه، باید توجه داشت که تا پیش از سنایی شاعران پیرو شیوهٔ خراسانی بودند و از شیوه های متداول در آن زمان یعنی سامانی و غزنوی پیروی می کردند و اگر تفاوتی نامحسوس در سخن آنان به چشم می‌خورد مربوط به تغییرات جزیی بود که به تدریج در زبان آنان پدیدار می‌شد، نه این که یکی از آنان بتواند از نظر اندیشه یا شیوهٔ تعبیر دگرگونی اصیل و چشمگیری در شعر فارسی پدید آورد، ولی نفوذ شعر و زبان دری از شرق به سوی غرب و آمیزش گویشها و تأثیر متقابل آنها بر یکدیگر، به ویژه در اوایل قرن ششم و ادامهٔ آن تا آغاز قرن هفتم مایهٔ چنان تغییری در شیوهٔ تعبیر و پدید آمدن سبکی نو در شعر و غزل فارسی شد که مسیر آن را به گونهٔ آشکاری با شکل گرفتن و تکامل آن تغییر داد. تردید نیست که بررسی کار همه شاعران غزلسرا که از نیمهٔ اول قرن ششم و پس از سنایی دست‌اندر کار غزل بودند مناسب این گفتار و در حوصلهٔ آن نیست زیرا نه تنها این شاعران از نظر مقام ادبی و تأثیر در تحول غزل یکسان نیستند، بلکه تعدادی از آنان شاید در تحول غزل، جلوه های ناچیز و مبهمی دارند که نمود آنها سالیان بسیاری تحقیق و بررسی گام به گام و سیر در دیوانهای غزلیات و پژوهش در شیوه های تعبیر و اندیشه های هر یک را نیازمند است که باز چون همواره شاعران درجه دوم بیشتر تابع یکی از بزرگان متقدّم یا معاصر خویش‌اند، چنین گرانباری نیز ارزش درخشانی نخواهد داشت و پژوهنده را به دریافت چشمگیری رهنمون نخواهد شد، به ویژه آنکه به قول خانلری:

«غزلسرای ایرانی، همیشه کسی نیست که تأثر درونی او را به هیجان آورده باشد و بخواهد برای تسکین این هیجان آن را به عباراتی دلکش و مؤثر بیان کند بلکه بیشتر اوقات استادی است در آداب سخنوری ماهر، که احساسات کلی و عمومی زمان خود را با بیانی که مقبول عام باشد شرح می دهد، این احساسات عمومی عشق است و غم عشق و شکایت از کجرفتاری های روزگار و کام و ناکامیهایی که مورد ابتلای تمام افراد بشر

است، اما شاعر برای بیان این معانی عبارات و استعاره‌ها و تمثیلها و به خصوص قالبی را به کار می‌برد که پیشینیان او به کار برده‌اند و در حکم سنت شاعری قرار گرفته است.»[۲]

بنابراین پس از یاد آوری علل تحوّل غزل، تنها باید به بررسی کار شاعرانی پرداخت که براستی با نبوغ شاعری و زبان استوار و شیوهٔ تعبیر مؤثر خود توانستند جلوه گاه عوامل مؤثر در شکل پذیری غزل فارسی و اعتلای آن باشند و زبان و شیوهٔ خراسانی و احساسات عاشقانه شاعرانی چون فرخی را تا اوج زیبای شیوهٔ عراقی و زبان شیوا و دل‌انگیز سعدی در غزل سازندگی کنند و چون خاقانی بگویند:

مرا شیوهٔ خاص و تازه است و داشت همان شیوهٔ باستان عنصری

بنابراین در این گفتار، شاعرانی برگزیده شده‌اند که هر یک در خراسان و آذربایجان و عراق سهم چشمگیری در تحوّل غزل داشته‌اند و دیگر شاعران از آنان پیروی کرده‌اند. به این ترتیب چون مرز و آغاز تحوّل غزل با ظهور سنایی آشکارتر است و مسیر این تحول از وی آغاز و با سعدی به اوج کمال رسیده، مسیر غزل را با ترتیبی که گفته شد از سنایی تا سعدی دنبال می کنیم.

۲. خط منحنی

چنان که گفته شد تحوّل آشکار غزل از سنایی آغاز می‌شود و با زبان سعدی به اوج کمال می رسد. چون نقطهٔ کمال در این سخن سعدی است. در این گفتار راهی که غزل به سوی زبان و شیوهٔ تعبیر سعدی پیموده بررسی می‌شود و در حقیقت زبان سعدی معیار ارزیابی تحول و هدف این گفتار خواهد بود.

از آغاز، هنگامی که با شعر آشنایی یافتم، بی آنکه به اصول و پایه های ادبیّات و معیارهایی که برای ارزیابی سخن وجود دارد کوچکترین آگاهی داشته باشم احساس می کردم میان زبان اشعار و غزلیّاتی که حتی مضمون مشترک و همسانی را در بردارند از نظر دلنشینی و زیبایی و خاطرانگیزی، تفاوتهای محسوس وجود دارد و این تفاوت میان آهنگ قصاید و غزلیّات به اندازهٔ بسیار و به گونهٔ روشنی هویداست. این پرسش همیشه در خاطرم موج می‌زد که صرفنظر از موضوع شعر، با وجود اشتراک وزن و به کار

---

۲. پرویز ناتل خانلری، تحقیق انتقادی در عروض فارسی، ص ۲۰۱.

گرفتن واژه های مشترک، چه عاملی است که آهنگ یک قصیده را چنان پر طنطنه و فخیم می‌سازد و کدام مایه آهنگ غزل را چنان نرم و آرام بخش و دلنواز می کند؟ اگر چه مدتها پس از آشنایی با علوم ادبی و موازین سخنوری و شاعری، راز واقعی این اختلاف مانند گذشته بر من مبهم نماند، ولی باید اعتراف کنم برای آنچه یک شعر یا یک غزل را از میان اشعار با مضمون مشابه ممتاز می کند، دلیل روشن و علمی نمی‌یافتم، تنها به این نتیجه رسیده بودم که میان زبان شعر و شیوهٔ تعبیر و بیان شاعران تفاوتهایی هست، چه در قصیده که اصولا مستلزم فخامت و شکوه کلام است و چه در غزل که طبعاً به بلاغت و نرمی نیاز دارد؛ و راز این کیفیت را در گزینش واژه‌ها و زیبایی پیوستگی و هماهنگی آنها که موسیقی داخلی شعر را تشکیل می‌دهد باید جستجو کرد، ولی توجیه این موضوع و بیان مستدل این دریافت به گونه‌یی که بتواند این مفهوم را به روشنی نشان دهد مقدور نبود، زیرا این فقط یک احساس بود که در واقعیت آن هیچ دودلی وجود نداشت.

هنگامی که به کتاب‌های نقشی از حافظ و قلمرو سعدی نوشته‌های دلپذیر علی دشتی دست یافتم، دانستم که چنین احساسی تنها اندیشهٔ مرا به خویش مشغول نداشته و این پرسش، در اندیشهٔ ایشان و شاید بیشتر آنان که با شعر سر و کاری دارند نیز وجود داشته است و خوشبختانه دشتی با دید دقیق و ذوق سلیم و سرشار خود، سرانجام به بیانی که تا حدی روشنگر این ابهام می‌تواند باشد دست یافته‌است. ایشان نیز برای توجیه نرمی و آرامشی که در غزل هست، آهنگ آن را به امواجی که دامنهٔ گسترش آنها به خط منحنی محدود می‌شود و ادامهٔ دیدار آنها خشونت و صلابتی در ذهن و احساس پدید نمی آورد تشبیه کرده و می‌نویسد:

«ریاضی دانان قدیم دایره را کاملترین اشکال هندسی می گفتند. دانشمند بزرگ اینشتین[۳] خط منحنی را که قسمتی است از دایره، جانشین ابعاد نامتناهی قرار داده است. من چون با ریاضیات سر و کاری ندارم نمی‌توانم درین باب چیزی بگویم ولی مثل این است که میان خط منحنی و زیبایی تلازمی و یا لااقل تناسبی هست... راستی هم در تمام خطوط صورت و کشیدگی اندام زن، منحنیهای هموار، موزونی و رعنایی را هویدا می کند.

---

۳. Albert Einstein، فیزیکدان آلمانی (۱۸۷۹ - ۱۹۵۵ م).

برعکس خطوط مستقیم و صریح در هر یک از اجزای صورت زن از لطافت و نازکی آن می کاهد ... عین این ملاحظه در لب و دهان و چانه و بینی می آید و هر گونه بریدگی صریح و محسوس، به زیبایی آنها خلل می‌رساند ... مثل اینکه زیبایی همسایگی و قرابتی با ابهام و نامحدود دارد و باید در ذهن ما عرصه‌یی برای جولان خیال و تصور باقی بماند.

با ملاحظه‌یی موشکاف، ملازمهٔ خط منحنی در خلق و رفتار ضروری‌تر می‌شود، سهم بیشتر جاذبهٔ جنسی و سحر زن در نرمی خوی و انعطاف رفتار اوست که امید می‌پراکند، نوید می‌ریزد، حسن معاشرت به وی می‌دهد، سازگاری خانوادگی را به بار می آورد، وگرنه زاویهٔ حاد غرور و تکبر و خطوط قاطع و خشک، ترفع و اجتناب، همه را دور و بیزار می کند ... سیاستمدارانی تواناتر و برای کشور خود سودمندتر می‌شوند که بهرهٔ کافی از منحنی خلقی داشته، با استحکام اراده و بدون تقاطع و اصطکاک راه خود را در مشکلات با سیر منحنی پیدا می کنند، در معاشرت کسانی موفق و از دوستی مردم بیشتر بهره‌مندند که زاویه‌های حاد و جنبه‌های برنده و متصادم در خوی و روش ندارند، هیچ چیز در اجتماع به قدر نرم خویی و قابلیت انعطاف مفید و مؤثر نیست، خواه در میدان سیاست باشد خواه در عرصهٔ کار و تجارت و صنعت، بر عکس تعصب و جمود در عقیده و رفتار، یا تصلب و خشکی در امور ذوقی و خواهشهای نفسی، تنافر و تصادم و تمام ناسازگاریهای اجتماعی را به بار می آورد، در صورتی که با سیر خط منحنی، شخص از کنار آرا و خواهشهای دیگران رد می‌شود، بدون اینکه بر آنها عمود و قاطع و بالنتیجه بُرنده و نفرت انگیز شود.

ملازمهٔ خط منحنی با زیبایی و موزونی در رقص مشهودترست، هر قدر خط منحنی بیشتر در رقص پیدا شود، موسیقی اندام و موزونی حرکات بیشتر هویدا می‌شود.»[4]

و سپس با تعمیم دادن این اصل در موسیقی، معماری، خط، آواز و دیگر هنرهای زیبا، پیرامون وجود یک خط منحنی خیالی در اشعار غزلی، به ویژه غزلیّات سعدی که از کمال آن برخوردار است به عنوان موسیقی نرم و آرام بخش غزل سخن گفته است. این

---

۰۴ علی دشتی، قلمرو سعدی، تهران، ابن سینا، ۱۳۳۹، ص ۵۰.

تعبیر اگر چه تصویری از احساس است، ولی هر چه هست برای آنچه زبان غزل را دلنشین و مطبوع می‌سازد وجه منطقی و روشن و محسوستری است. از طرفی از نظر فونتیک و زبانشناسی نیز، منحنی نمایش زبانهای نرم مانند: فارسی، فرانسوی، ایتالیایی و غیره، دارای موجهای کم دامنه‌یی هستند که کمتر ممکن است در آنها شکستگی و یا زاویه و انکسار یافت و چنین زبانهایی اصولا از نظر موسیقی داخلی زبان با نرمش بیشتری همراه است تا زبانهایی چون: عربی، آلمانی و انگلیسی که فنوگرافی آنها امواج پر دامنه تر و گاه تا حد انکسار را نشان می‌دهد. این طبیعی است که در آزمایش تجربی و دیداری یک خط منحنی، نرمی و آرامش بیشتری از راه چشم احساس می‌شود تا یک خط منکسر که نمودار یک استواری و صلابت است و اگر قرار شود یک آهنگ حماسی یا یک سرود نظامی و همچنین یک نوای دلپذیر و نرم غنایی را با خطوطی فرضی که نمایندهٔ احساس ما باشد مجسم کنیم طبیعت و احساس ناخودآگاهِ ما هیچگاه آهنگ حماسی را با خط منحنی و نوای غنایی را با خط منکسر تصویر نخواهد کرد، بنابراین تعبیری چون وجود پیگیر یک موج منحنی در اصوات غزل برای تجسم بخشیدن مایهٔ لطیف تأثیر آن، نامناسب به نظر نمی‌رسد. برای مثال نمونه‌یی کوچک می آوریم: خاقانی که قصیده سرای چیره دست و زبان آوری است و از غزلیّات بسیار دلنشین که گهگاه بویی از شیوهٔ تعبیر سعدی را نیز با خود دارد بهره‌مند است در قصیده‌یی که با مفاهیم و زبان غنایی و سوز و گداز آغاز می‌شود و نام غزل بر آن شایسته‌تر می‌نماید با زبانی شبیه به سعدی چنین آغاز می کند:

ای قبلهٔ جان کجات جویم — جانی و به جان هوات جویم
گر زخم زنی سنانت بوسم — ور خشم آری رضات جویم
دیروز چو آفتاب بودی — امروز چو کیمیات جویم [5]

در بیت نخست، شیوهٔ سخن سعدی با تمام مشخصات دلپذیر خود احساس می‌شود و خواننده با آغاز آن ــ اگر سراینده را نشناسد ــ احساس می کند سعدی غزلی شیوا و عاشقانه را شروع کرده است ولی آن احساس نرمی که چون امواج پیگیر خطوط منحنی به شعر زیبایی و لطف می‌بخشد، در بیت دوم فرو می‌افتد، خط منحنی می‌شکند و آدمی در آهنگ شعر احساس زاویه و شکست می کند، چون ناگزیر باید برای رعایت وزن شعر

---

۵. دیوان خاقانی، ص ۳۰۴.

«سنانت» را با سکون «نون دوم» بخواند و در مصراع دوم پس از «خشم آری» سکوتی کوتاه را رعایت کند. در حالی که اگر سعدی با شیوهٔ تعبیر خود این بیت را می‌پرداخت، لااقل به جای «ورخشم آری»، «ور خشم کنی» می‌گفت، و به این ترتیب نه تنها به نرمی آهنگ شعر شکست نمی‌افتاد و خط منحنی همچنان ادامه داشت بلکه موازنه‌یی نیز با «زخم زنی» در مصراع نخست ایجاد می‌شد.

باید دید آیا در زمان و زبان خاقانی، ترکیب «خشم آوردن» مرسوم و شرط بلاغت بوده و «خشم کردن» به کار نمی‌رفته است؟ یا اگر چنین نبوده، خاقانی نخواسته است زبانش از شکوه و وقار و تشخص باز افتد و به زبان تکلم نزدیک شود؟ و یا این خاصیت زبان خاقانی و قصیده سرایی است که فارسی، زبان اصلی او نیست و آن را از راه دانش‌اندوزی آموخته است و او که بیشتر با قصیده سر و کار دارد، هر قدر در غزلسرایی نیز چیره‌دست باشد ــ چنان که هست ــ ناخود آگاهانه نمی‌تواند از روش ترکیب واژه‌ها و کیفیّتی که شایستهٔ قصیده است و به آن طنطنه و صلابت و استواری می‌دهد پرهیز کند؟ به نظر نگارنده علت سوم درست‌تر می‌نماید، همان گونه که عکس این کیفیت در قصاید سعدی که کار او غزلسرایی است به سبب شیوهٔ تعبیر غنایی وی، حتی در قصایدش آشکار است و از زبان تمامی آنها کم و بیش احساسی به آدمی دست می‌دهد که یک غزل می‌تواند در انسان پدید آورد. این حالت در برخی از غزلیّات خاقانی که بسیار شیوا و دلنوازتر پرداخته شده است به چشم می‌خورد ولی آنچه در زبان غنایی و شیوهٔ تعبیر سعدی نهفته است و آن را از گفتهٔ دیگر استادان شعر و غزل فارسی و حتّی آنان که به ساده گویی ممتازند متمایز می‌کند، نرمی و آرامش آهنگین و موزون شیوهٔ تعبیر و خطوط منحنی و ملایمی است که در زبان او هست و چون موج با عایق و همواری، موسیقی زبان او را تشکیل می‌دهد و نقطهٔ مقابل استادان بی‌مانندی چون ناصر خسرو و خاقانی در زبان خاص آنان قرار می‌گیرد.

با توّجه به آنچه در مورد زبان و شیوهٔ تعبیر آمد، در بررسی تحول غزل فارسی دورانی که موردنظر است به دلیل همین ویژگی زبان سعدی که کمال دلنشینی و اوج غزل فارسی مدیون آن است، وی به عنوان هدف بررسی و سیر غزل از مبدأ دگرگونی یا از سنایی تا سعدی برگزیده شد.

۳. از سنایی تا سعدی

الف. سنایی

همان گونه که شعر فارسی آغاز شگفتگی و پایه‌های نخستین خود را به رودکی، حماسه‌های شکوهمند و دلیرانهٔ خویش را به فردوسی، شاهکارهای جاویدان اشعار و غزلیات عرفانی را به عطار و مولوی و حافظ و زبان غنایی وغزلیات عاشقانه و نثر دلاویز خود را به سعدی مدیون است، نمود اندیشه‌های عرفانی در شعر و آغاز تحول در روش غزل عاشقانهٔ فارسی را مرهون سنایی است.

در بخش گذشته، از سنایی و مقام و تأثیر وی در پایه گذاری اشعار و غزلیات عرفانی سخن گفته شد ولی ارزش سنایی تنها به متجلی ساختن اندیشه‌های عرفانی در شعر و غزل محدود نمی‌شود زیرا تأثیر او در بیشتر زمینه‌های شعر نشان می‌دهد که او را در حقیقت از نظر تحول اندیشه و روش شاعری باید نقطهٔ عطف قابل توجهی در تاریخ شعر فارسی دانست. وی بدون تردید نه تنها پایه گذار غزلیات عرفانی است، بلکه از نظر دگرگونی و تغییر روش غزل عاشقانه، پایه گذار شیوه‌یی است که روش مشخص و ممتاز غزل در قرون بعد از وی مایه می‌گیرد.

میان شاعرانی که به شیوهٔ سامانی و غزنوی یا به طور کلی به سبک خراسانی شعر می‌سرودند و در کار شاعری از استادانی چون رودکی و فرخی و عنصری تتبع و پیروی می‌کردند و شاعرانی که پس از سنایی و بر اثر او طی یک قرن و نیم غزل فارسی را در اوج شیوهٔ عراقی شکل بخشیدند، روش سنایی مرز مواجی است که گاه به سوی گذشته تمایل دارد و در حقیقت آیینه داری پیشوایان شعر گذشته می‌کند و گاه با شیوه و جهشی چشمگیر راه دیگری در غزلسرایی می‌جوید و پایه‌های تغییر شیوهٔ غزل را بنیان گذاری می‌کند. شاید دیوان هیچ شاعر دیگری به اندازهٔ سنایی از نظر انواع شیوهٔ تعبیر و دگرگونی اندیشه قابل تأمل نباشد، اشعار او مجموعهٔ مشوّشی است از افکار گوناگون و روش‌های کهن و نو که جلوه گاه روحی پر حرکت و تلاشی نا آرام است. در اشعار سنایی پیروی از شاعران پیش از وی که مشرب‌های مختلف و غیر مشخصی دارند به چشم می‌آید، افکار متغایر و بلکه متناقص مانند زهد و ورع بافسق و اوباشی در شعر وی پهلو به پهلو می‌زند و در جای دیگر صوفی وارسته‌یی در کنار متشرعی قشری و متعصب دوش به دوش می‌رود، سنایی مدیحه سرا و اهل دنیا با عارفی که از دنیا و متعلقان آن بی نیاز است دست به دست هم داده‌اند، و چنین است که پژوهشگران با دید نخستین، برای

دریافت شخصیت واقعی وی از میان اشعارش سر گردان می‌شوند ولی چنین نمایشی از روح سنایی می‌تواند دلیل تحول روحی وی در ادوار مختلف زند گی باشد.

می‌توان چنین اندیشید که سنایی جوان، بر اثر شور و انگیزه‌یی که ویژهٔ این هنگام است، گرفتار هوس و شوخی و شیدایی بوده و سپس در سنین کمال، نخست به زهد و پرهیز متوجه شده و بینش روشن او بعدها وی را به سوی عرفان و جهان بینی کاملتری متوجه ساخته و این د گر گونی روحی جای جای با نبوغ شاعری وی و تحول در شیوهٔ تعبیر او به هم آمیخته و از او نقطهٔ عطفی در ادبیات شعر فارسی پدید آورده است. از این روست، آنجا که سنایی جوان چهره می‌نماید، شیوهٔ سخنش از روانی و پاکی شعر رود کی با همه روشنی برخوردار است:

ای مه نو به روی تو دیده — و اندرتو، ماه نو بخندیده
تو نیز زبیم خصم اندر من — از دور، نگاه کرده دزدیده
بنموده فلک مه نو و خود را — در زیر سیاه ابر پوشیده
تو نیز مه چهارده بنمای — بردار ز روی، زلف ژولیده
کی باشد کی؟ که در تو آویزم — چون در زر و سیم مرد نادیده
تو روی مرا به ناخنان خسته — من دو لب تو به بوسه خائیده
ای تو چو پری و من زعشق تو
خود را لقبی نهاده، شوریده

در این غزل سنایی زبان ساده و شیوهٔ تعبیر روشن و بی آلایش رود کی را در معاشقه‌یی شاد که در آن تمایل‌های جسمی به گونهٔ آشکار مطرح است نشان می‌دهد، گویی این رود کی است که چنگ بر گرفته و این غزل را به همراهی نوای موسیقی در مجلس بزم ساز می کند.

در جای دیگر، چهرهٔ فرّخی عاشق و شیدا، با شیوهٔ تعبیر ویژهٔ او که سرشار از خوشبینی و لطف و عشق بی پرده است در این غزل سنایی جلوه گری می کند:

صبحدمان مست بر آمد زکوی — زلف بشولیده و ناشسته روی
زان رخ ناشستهٔ چون آفتاب — صبح ز تشویر همی کند موی
از پی نظّارهٔ آن شوخ چشم — شوی جدا گشته ز زن، زن زشوی
بوسه همی ریخت چو باران زلب — بوسه چنان است لبم گرد کوی
ریخت همی آب شب و آب روز — آتش رویش به شکنهای موی

همچو سنایی زد و رویان عصر
روی بگردان که بیابیش روی

روح شاد و روش گفتار فرّخی در این غزل چنان موج می‌زند که اگر خوانندهٔ آشنا با شیوهٔ او نداند غزل از کیست، آن را با ظن نزدیک به یقین به وی نسبت خواهد داد.

شمار غزلیاتی این چنین که شیوه‌های تعبیر و روح معاشقه و غزلسرایی شاعران متقدم چون رودکی و فرّخی در آنها آشکار است در دیوان سنایی و غزلیات او کم نیست، ولی همین سنایی که چون سخنوران پیشگام سامانی و غزنوی عشق می‌ورزد و ترانه می‌سراید، روزگاری دیگر به یاری نبوغ شاعرانه و دگرگونی جهان بینی خویش رندی و پاکبازی حافظانه را در شیوهٔ تعبیری که رنگی از سخن خواجه دارد بیان می‌کند:

ساقیا دانی که مخموریم در ده جام را ساعتی آرام ده این عمر بی آرام را
میرمجلس چون تو باشی با جماعت درنگر خام در ده پخته را و پخته در ده خام را
قالب فرزند آدم آز را منزل شدست انده پیشی و بیشی تیره کرد ایام را
نه بهشت از ما تهی گردد، نه دوزخ پر شود ساقیا درده شراب ارغوانی فام را
قیل و قال با یزید و شبلی و کرخی چه سود ؟ کار کار خویش دان، اندر نورد ایام را

تا زمانی ما برون از خاک آدم دم زنیم
ننگ و نامی نیست بر ما هیچ خاص و عام را

آن رندی و پاکبازی که زبان حافظ را تا حد کمال شعر گویا می‌سازد و انگیزه می‌شود تا بگوید:

بیا که رونق این کارخانه کم نشود ز زهد همچو تویی یا زفسق همچو منی

در این غزل سنایی و همانندهای بسیار آن به چشم می‌خورد، چنان که در شعر زیر که از اوست:

ما باز دگرباره برستیم ز غمها در بادیهٔ عشق نهادیم قدم ها
کندیم زدل بیخ هواها و هوسها دادیم به خود راه بلاها و الم ها
اول به تکلف بنوشتیم کتبها و آخر زتحیر بشکستیم قلم ها
لبیک زدیم از سر دعوی چو (سنایی) بر عقل زدیم از جهت عجز رقم ها

اسباب صنم هاست، چو احرام گرفتیم
در شرط نباشد که پرستیم صنم ها

رنگی از آن بی‌خودی و سرشاری و سرگشتگی که از ویژگیهای غزلیّات مولانا و روح پر

جهش اوست ظاهر می‌شود و از سویی روح عارفانهٔ او در غزلیّات عطّار ولی با زبانی نزدیک‌تر به سعدی، جلوه می کند و مسلم می‌دارد که سنایی با ابداع چنین روشی توانسته است توجه شاعران بعد از خویش را به خود معطوف دارد و آغاز یک دگرگونی اصیل در غزل فارسی قرار گیرد.

بررسی غزلیات شاعران غزلسرای پس از سنایی چه از حوزهٔ عراق و چه از دیار آذربایجان و ارزیابی آنها با معیار اشعار سنایی توجه دیگر شاعران را نسبت به وی تا حد پیروی و تتبع نشان می‌دهد. این کیفیت نه تنها در غزلیات عرفانی سنایی که شرح آن آمد وجود دارد بلکه در غزلیات عاشقانهٔ غیر عرفانی نیز دیده می‌شود تا جایی که پایه های کمال سخن و شیوهٔ تعبیر سعدی را که فرمانروای بی همانند این گونه شعر در تاریخ ادب فارسی است در شیوهٔ تعبیر سنایی می‌توان یافت، یعنی همان سنایی که روزگاری از شاعران متقدم خویش پیروی می کرد و با شیوهٔ آنان ترانه‌ها و غزلهای عاشقانه می‌پرداخت.

دشتی غزل زیر را از سنایی شاهد این مدعا آورده است:

احسنت وزه‌ای نگار زیبا   آراسته آمدی بر ما
امروز به جای تو، کسم نیست   کز تو به خودم نمانده پروا
بگشای کمر، پیاله بستان   آراسته کن تو مجلس ما
تا کی کمر و کلاه و موزه   تا کی سفر و نشاط و صحرا
امروز زمانه خوش گذاریم   بدرود کنیم دی و فردا
من طاقت هجر تو ندارم   با تو چه کنم به جز مدارا

و می‌نویسد:

«زبان، زبان سعدی است، ولی سعدی‌یی که هنوز به کمال و پختگی طبع نرسیده و آن مقدرت را نیافته است که دو کلمهٔ (احسنت) و (زه) را در مطلع نیاورد تا این حشو محسوس به چشم نخورد، هنوز قریحه آنقدر قوی و بر الفاظ مسلط نشده است که جملهٔ وارفتهٔ «کز تو به خودم نماند پروا» را طور دیگر تلفیق کند ... چنان که سنایی غزلسرا وقتی به مرحلهٔ رشد و کمال سخندانی رسید و در قرن هفتم به نام سعدی قدم به عرصهٔ ادب نهاد، همین غزل را بدین موزونی و انسجام بست.

شد موسم سبزه و تماشا   برخیز و بیا به سوی صحرا
کان فتنه که روی خواب دارد   هر جا که نشست، خاست غوغا

و مضمون بیت سوم سنایی را در این قالب محکم و رخنه ناپذیر ریخت:

برخیز و در سرای بر بند　　بنشین و قبای بسته کن وا»[۶]

شیوهٔ تعبیر صرفنظر از سادگی و روانی، چنان است که از فرط نزدیکی به کلام محاوره، صنایع لفظی «نشستن و خاستن» در بیت دوم «برخیز و بنشین و بستن و واکردن» در بیت سوم در آغاز به چشم نمی‌خورد ولی تأثیر تضادی که فعل آنها در روح می‌انگیزد جالب و دلپذیر است و همین تأثیر انسان را به صنعت بکار رفته در این بیت رهنمون می‌شود.

به این ترتیب جستجوی تغییر شیوهٔ بیان غزلهای عاشقانه را که پس از سپری شدن نزدیک به دو قرن و آمیختن با ذوق دیگر شاعران و واژه‌ها و ترکیبهای زبان آنان در عراق و آذربایجان راه تکامل پیمود و در سامان شاعرپرور فارس با بیان روان و ساده در حال سحرانگیزی سعدی، بر ستیغ کمال فصاحت و بلاغت دست یافت، باید از زمان سنایی و در اشعار غزلی وی آغاز کرد. برای پژوهش بیشتر و دریافت راهی که سعدی پایان آن است دو غزل با یک وزن و قافیه از سعدی و یک غزل با همان وزن و قافیه از سنایی را مقابل هم می گذاریم:

از سنایی:

تا نقش خیال دوست باماست　　ما را همه عمر خود تماشاست
آنجا که جمال دلبر آمد　　والله که میان خانه صحراست
وانجا که هزار دل بر آمد　　یک خار به از هزار خرماست
گر چه نفس صبا ز مشک است　　ورچه سلب زمین زدیباست
هر چند شکوفه بر درختان　　چون دو لب دوست پر ثریاست
ورچند میان کوه و لاله　　چون دیده میان روی حور است
چون دولت عاشقی در آمد　　اینها همه از میانه برخاست
هرگز نشود به وصل مغرور　　هر دیده که در فراق بیناست
اکنون که زباغ زاغ کم شد　　بلبل ز گل آشیانه آراست
بر هر سر شاخ عندلیبی است　　زین شکر که زاغ شد کم و کاست
فریاد همی کند به شادی　　امروز زمانه نوبت ماست

---

۶. علی دشتی، قلمرو سعدی، ص ۱۵۰.

از سعدی:

بوی گل و بانگ مرغ برخاست هنگام نشاط و روز صحراست
فراش خزان ورق بیفشاند نقاش صبا چمن بیاراست
ما را سر باغ و بوستان نیست هر جا که تویی تفرج آنجاست
گویند نظر به روی خوبان نهی است، نه این نظر که ما راست
در روی تو سرِّ صنع بی چون چون آب در آبگینه پیداست
چشم چپ خویشتن برآرم تا چشم نبیندت به جز راست
هر آدمیی که مُهر مهرت در وی نگرفت سنگ خاراست
روزی تر و خشک من بسوزد آتش که به زیر دیگ سوداست
نالیدن بی حساب سعدی گویند خلاف رای داناست
از ورطهٔ ما خبر ندارد آسوده که بر کنار دریاست

خوش می‌رود این پسر که برخاست سرویست چنان که می‌رود راست
ابروش کمان قتل عاشق گیسوش کمند عقل داناست
بالای چنین اگر در اسلام گویند که هست، زیر و بالاست
ای آتش خرمن عزیزان بنشین که هزار فتنه برخاست
بی جرم بکش، که بنده مملوک بی شرع ببر، که خانه یغماست
دردت بکشم که درد داروست خارت بخورم که خار خرماست
انگشت نمای خلق بودن زشت است، ولیک با تو زیباست
باید که سلامت تو باشد سهلست ملامتی که بر ماست
جان در قدم تو ریخت سعدی وین منزلت از خدای می‌خواست

در ارزیابی غزل سنایی با این دو غزل سعدی که شاید با توّجه خاص وی به غزل سنایی سروده شده باشد به مصراع‌های زیبا و دلنشینی برمی‌خوریم که از نظر روانی و دلپذیری و تعبیر به شیوهٔ شیخ نزدیک است و همان خط منحنی که به زبان سعدی موسیقی خاص می‌بخشد در آنها نیز موج می‌زند، چنان که از بیت نخست و چهارم غزل احساس می‌شود، ولی در برخی دیگر ابیات که غزل را از یکدستی غزل سعدی متمایز می‌کند، شعر در حالی که به زبان محاوره نزدیک است، آن شکوه غنایی که چون زمزمهٔ جویباری در سراسر غزل و همه سروده‌های غزلی سعدی جاری است دیده نمی‌شود و این کیفیت

از مقابل نهادن و ارزیابی دو بیت از سعدی و سنایی که با قافیهٔ «خرما» سروده شده یا ابیاتی که مضمون «برتری جمال یار از باغ» را می‌رساند روشن می‌شود.

از این گونه موارد مشابه که قیاس آن ارزیابی دو زبان را آشکارتر و سهلتر می کند و حتی توجه سعدی را به سنایی به خوبی نشان می‌دهد در غزلیات دو شاعر بسیار می‌توان یافت که برای پیشگیری از طول سخن به اشارهٔ مختصر آنها اکتفا می‌شود.

از غزل سنایی به مطلع:

ای دیدن تو حیات جانم   نادیدنت آفت روانم

از غزل سعدی به مطلع:

دردا که به لب رسیده جانم   آوخ که ز دست شد عنانم

که صرفنظر از موارد دیگر در بیت سعدی:

جز نقش تو نیست در ضمیرم   جز نام تو نیست بر زبانم

توجه وی به سنایی و نقل مصراع دوم بیت وی:

تا گوش شبی شنید نامت   جز نام تو نیست بر زبانم

تفاوت نامحسوس شیوهٔ تعبیر و کمالی را که در شعر سعدی پدیدار شده می‌توان دید و همچنین در غزلهای زیر از سنایی و سعدی:

از سنایی:

من کیستم ای نگار چالاک   تا جامه کنم زعشق تو چاک

از سعدی:

ای بر تو قبای حسن چالاک   صد پیرهن از جدائیت چاک

از سنایی:

ای زلف تو تکیه کرده بر گوش   ای جعد تو حلقه گشته بر دوش

از سعدی:

این برگ گلست یا بناگوش   یا سبزه به گرد چشمهٔ نوش

رفتی و نمی‌شوی فراموش   می‌آیی و می‌روم من از هوش

تمام این موارد و نکته‌های مشابه دیگر که بیشتر در اوزان کوتاه دیده می‌شود و یادآوری همهٔ آنها از حوصلهٔ این گفتار بیرون و خود نیازمند دفتر دیگری است، می‌تواند آغاز دگرگونی شیوهٔ تعبیر را با زبان سنایی، و سیر کمال آن را تا سعدی نشان دهد.

گمان می‌رود با آنچه در زمینهٔ پدید آمدن نخستین آثار دگرگونی غزل در شعر سنایی و سیر آن به سوی زبان غزل سعدی گفته شد، تا اندازه‌یی چگونگی آغاز تحوّلی که موردنظر است روشن شده باشد، ولی هیچگاه نباید این نکته را از نظر دور داشت که شکل پذیرفتن هر گونه دگرگونی در ادبیات نمی‌تواند از مرز یا شخص معیّنی آغاز شده باشد، بلکه از میان عوامل پدید آورندهٔ آن، می‌توان مهمترین و چشمگیرترین را باز ــ شناخت و از همین روی سنایی که شاعران دیگر را مانند: انوری و جمال‌الدّین عبدالرّزاق و ظهیر فاریابی و غیره را به پیروی از شیوهٔ غزل خویش برگماشت، به عنوان آغازگر این تحول باز نموده شد. اکنون پیش از آنکه گفتگو پیرامون دومین شخصیت ممتاز، و تأثیر زبان و شیوهٔ او را در دگرگونی و کمال غزل آغاز کنیم، برای روشنگری آنچه پس از این خواهد آمد، باید به نکات مهم زیر توجه شود:

گفته شد که قرن ششم هجری قمری را باید دوران دگرگونی تدریجی شیوهٔ تعبیر غزل و تبدیل سبک خراسانی به عراقی نامید، و سنایی را باید به حق آغازگر تحولی شمرد که سرانجام در آغاز قرن هفتم، شیوهٔ شکل گرفته عراقی را پدید آورد و سعدی حداعتلای آن را در زبان غنایی و مترنّم خویش باز نمود. پس از سنایی شاعران بسیاری در کار غزل سخن‌آوری کردند که نام آنان در تذکره‌های گوناگون و تاریخ ادبیات ایران آمده است، ولی در پژوهش چگونگی این تحوّل نه تنها به علت زمان بسیاری که برای تحقیق لازم است، بلکه به سبب یکسان نبودن اهمیّت و تأثیر زبان و شیوهٔ تعبیر، بررسی همهٔ آثار ایشان ــ که کوششی بی حاصل به نظر می‌رسد ــ درست نخواهد بود. در این گفتار ــ تا جای امکان ــ جستجوی نکته‌های دقیق تحوّل غزل در آثار شاعرانی لازم است که با توجه به اهمیت چشمگیری که در این کار داشته‌اند به هیچ روی تن زدن از تأثیر زبان آنان در به ثمر رساندن کمال غزل روانیست و از میان آنان، در زبان‌آوران خراسان انوری و ظهیر فاریابی، و در آذربایجان خاقانی و مجیرالدّین بیلقانی را می‌توان نام برد که جز کمال‌الدین همه تا پایان قرن ششم هجری زمان زندگی یکدیگر را درک کرده‌اند. شگفت آنکه تمام این شاعران از قصیده سرایان مشهور و نام بردار قرن ششم هجری، و به استادی در این فن باز شناخته‌اند، زیرا اگر چه بازار مدیحه سرایی و خوش آمد گویی در شعر مانند قرون چهارم و پنجم گرم نبود، ولی هنوز قصیده سرایی یکی از مشخصات آشکار زبان‌آوری وشاعری به شمار می‌رفت و گهگاه امیران و پادشاهان برای بزرگداشت خویش به آن توجهی می کردند و قصیده پردازان را

می‌نواختند ولی نه آنچنان که این گروه را بسنده باشد، زیرا این نوازش گهگاه انتظار آنان را کفایت نمی کرد و از همین روی میان اشعار ایشان همگام با ستایش و مدح جای جای از بی‌عنایتی ممدوحان شکوه‌ها به چشم می‌خورد تا آنجا که انوری به روشنی می گفت:

خاطری چون آتشم هست و زبانی همچو آب   فکرت تیز و ذکاء نیک و شعر بی خلل
ای دریغا نیست ممدوحی سزاوار مدیح   ای دریغا نیست معشوقی سزاوار غزل

و به این ترتیب هر چند ابزار قصیده هنوز کاملا از رونق نیفتاده بود، ولی شاعران، دیگر مانند گذشته همهٔ توجه خویش را به این شیوه معطوف نمی‌داشتند و بیش از پیش به گفتگو با دل خویش و ابراز عواطف و احساسات خود در غزل مشغول می‌شدند، تا آنجا که همراه با قصاید بلند هر یک از اینان ـــ بیش از غزلیّات تمام شاعرانی که تا پایان قرن پنجم به غزلسرایی دست می‌زدند ـــ به غزلیات شیوا و دلنشین برمی‌خوریم و این خود گواه روشنی است که در این قرن، غزلسرایی از صورت تفنن بیرون آمد و با سیری سریعتر و چشمگیرتر در کنار قصیده راه پیمود، با این تفاوت که سیر غزل به سوی کمال بود و ستارهٔ قصیده رو به غروب و خاموشی.

این جبر ادبی، یعنی رواج بیشتر غزل در کنار قصیده، سه نکتهٔ دقیق در زبان شعر به وجود آورد:

۱. نخست آنکه پایه‌های شیوهٔ عراقی استوار شد و شاعران قصیده سرا در غزلهای خود، راهی را که سعدی اوج و کمال آن را در غزل باز نمود هموار ساختند چنان که به ویژه در غزلهایی که با اوزان کوتاه پرداخته‌اند گهگاه بویی و ترنمی از شیوهٔ سعدی احساس می‌شود و هر چه از سنایی به سعدی نزدیک می‌شویم، این کیفیت در ابیات بیشتر و اوزان بلندتر غزلیات آنان به چشم می‌خورد.

۲. زبان قصیده ناگزیر از تأثیر نرمی و آهنگ مترنم غزل بی نصیب نماند و از این کیفیت سخت تأثیر پذیرفت، چنانکه زبان هیچ‌یک از قصیده سرایان بالاجز خاقانی، صلابت و طنطنهٔ زبان قصیده سرایان قرون چهارم و پنجم هجری را نداشت و به زبان غزل و کیفیت خاص آن نزدیک‌تر شده بود تا آنجا که بعدها در زبان سعدی شیوهٔ تعبیر قصاید به گونهٔ محسوسی از نظر لفظ به غزل مانند شد.

۳. همچنان که شیوهٔ تعبیر غزل در پرداختن قصاید مؤثر افتاد، شاعران قصیده سرا نمی‌توانستند پیوند خویش را با طبیعت گذشته قطع سازند و از نمودهای شیوهٔ تعبیر

قصیده در غزل کاملا بپرهیزند و این کیفیت به ویژه در غزلیّات خاقانی و دیگر قصیده‌سرایانی که در تکامل غزل دست داشته‌اند هویداست.

اکنون با در نظر داشتن نکاتی که آمد به بررسی آثار دیگر بزرگانی که در سیر تحوّل غزل مؤثر بوده‌اند اشاره می‌شود.

ب. انوری

هنگامی که معزّی سالهای آخرین و سنایی دوران کهولت عمر خویش را می گذرانیدند، انوری شاعر بزرگ و قصیده سرای نام‌آور خراسان در آغاز کار شاعری بود. بزرگترین امتیاز انوری در شعر فارسی از این روست که وی نه تنها با رعایت اصول شیوهٔ استادان کهن، لهجهٔ دورهٔ سامانی و غزنوی را رها کرد و زبان شعر خویش را به گویش عمومی زمان خود و زبان گفتار نزدیک کرد و توانست با چنین کیفیتی، زبانی را که در اثر آمیزش بسیار با زبان عربی نسبت به زبان قرون چهارم و پنجم تغییر آشکار یافته بود با لطافت و نرمی به کار گیرد بلکه بیش از هر شاعر مقدم بر خود اصطلاحات علمی و فنی را که مربوط به آگاهی وسیع وی در علوم ریاضی و فلسفی بود در مضامین شعر وارد ساخت و سبکی نو در شعر فارسی پدید آورد. در این گفتار آهنگ آن نیست که صفات و روحیات و یا شیوهٔ وی در قصیده یا دیگر انواع شعر بررسی شود ولی از آنجا که وی در میان شاعران قرن ششم، نزدیکترین زبان غزل را به شیوهٔ تعبیر سعدی بر جای گذاشته است، بررسی شیوهٔ وی در پرداختن غزل و راهی که در این زمینه پیمود و دیگر شاعران را نیز به پیروی از خویش گماشت بسیار ارزنده است. هنگامی که زبان انوری در کار غزلسرایی، شیوهٔ تعبیر را به روانی و سادگی و ترنم سعدیانه رهنمون می‌شد، قصیده سرای بنام و گرانمایهٔ شروان خاقانی در آذربایجان، و شاعر بزرگ اصفهان جمال الدین عبدالرّزاق، هر یک در سامان خویش، همگام با قصاید بلند دیوان‌های خود را به زیور غزلیات دلنشین می آراستند و تفاوت گویشها، رقت عواطف، تأثیر پذیری‌های خاص خود را از عوامل محیط در غزل می آمیختند و به این ترتیب راهی را هموار می کردند که سرانجام غزل در مسیر آن به مرزهای کمال رسید.

اما آنچه باید بی هیچ گمان و تأمل اعتراف کرد این است که زبان هیچیک از اینان تا پایه انوری به زبان غزل سعدی که اوج و هدف بررسی سیر غزل در این گفتار است نزدیک نشده، زیرا در شعر او و به طور کلّی نرمی و سلاست بر تعقید و صلابت

چیرگی یافته و در حالی که شهرت به سزای او را در قصیده نباید فراموش کرد، سخنش با همه حسن ترکیب و جزالت کلام، به زبان تکلّم نزدیک شده و مزایایی از زبان تکامل یافتهٔ غنایی سعدی را باز نموده است. تشبیهات او مأنوس و استعاره‌هایش به ذهن نزدیک، ترکیباتش نرم و از سختی زبان قصیده و رعایت سرسختانهٔ صنایع شعری بیش از حد اعتدال به دور است. شباهت شیوهٔ تعبیر در غزل انوری و سعدی که گاه در برخی ابیات و گاه در تمامی غزل انوری احساس می‌شود تا پایه‌یی است که به نظر نگارنده برخی از غزلیّات این دو را مانند دو غزل زیر بدون سابقهٔ ذهنی می‌توان از یک شاعر دانست:

از انوری:

به عالم جز تو دلبندی نیابم — ترا در لطف مانندی نیابم
زدست عشق تو هرگز نباشد — که در پای خردبندی نیابم
جدا باد از تنم جان من آن روز — که دل را با تو پیوندی نیابم
زتلخی عیش من چون زهر گردد — گر از شیرین لبت قندی نیابم
فراق تو دمار از من بر آرد — اگر وصل تو یک چندی نیابم
چرا با تو به دل همتا نباشم — چو همتای تو دلبندی نیابم
به از من بندگان داری، ولیکن — به از تو من خداوندی نیابم

از سعدی:

اگر سروی به بالای تو باشد — نه چون قد دلارای تو باشد
وگر دوران زسر گیرند هیهات — که مولودی به سیمای تو باشد
دو عالم را به یک بار از دل تنگ — برون کردیم تا جای تو باشد
یک امروزست ما را نقد ایام — مرا کی صبر فردای تو باشد
خوش است اندر سر دیوانه سودا — به شرط آنکه سودای تو باشد

آدمی از خواندن و مقایسه شیوهٔ تعبیر این دو غزل، همان ترنم، همان لطافت و نرمی سادگی، همان روانی و روشنی و سرانجام همان احساس خط منحنی پیگیر زبان سعدی را در غزل انوری باز می‌یابد، ولی نباید فراموش کرد که سعدی غزلسرایی استاد است که یک قرن و نیم پس از سیر تکامل زبان و دوران انوری قصیده نیز پرداخته و انوری قصیده پردازی چیره دست است که یک قرن و نیم پیش از سعدی و با زبان روزگار خویش به غزلسرایی دست زده و با تمام استادی نتوانسته است همواره از تأثیر زبان قصیده بر کنار بماند، چنان که در غزل زیر:

بدخوی‌تری، مگر خبر داری کامروز طراوت دگر داری
یا می‌دانی که در دل و چشمم پیوند جمال بیشتر داری

توقفی که به‌ویژه در آهنگ مصراع نخست بیت دوم وجود دارد، خاص قصیده و از ویژگیهایی است که به آن استواری و دلپذیری شایسته می‌دهد ولی از نرمی و دلنوازی زبان غزل می‌کاهد و خطوط منحنی امواج آهنگین آن را می‌شکند و به این ترتیب ترنم غزل را مختل می‌کند. نزدیکی انوری به سعدی در شیوهٔ تعبیر غزل به اندازه‌یی است که باید انصاف داد در این راه از همه غزلسرایان عصر خویش پیشتر تاخته و توجّه سعدی را آنچنان جلب کرده است که بسیاری از غزلهای وی را که به عنوان نمونه شواهدی از آنها در زیر آورده می‌شود با همان وزن و قافیه استقبال کرده است:

از انوری:

حسن تو گر هم بر این قرار بماند قاعدهٔ عشق استوار بماند
از رخ تو گر بر این جمال بمانی بس غزل تر، که یادگار بماند
هر نفس از چرخ، ماه را به تعجب چشم در آن روی چون نگار بماند
بی تو، مرا در کنار اگر بنمانی خونِ دل و دیده در کنار بماند
از غم تو در دلم قرار نماندست با غم تو در دلی قرار بماند؟

از سعدی:

حسن تو دایم بدین قرار نماند مست تو جاوید در خمار نماند
ای گل خندان نو شکفته نگه دار خاطر بلبل، که نو بهار نماند
حسن دلاویز پنجه‌یی است نگارین تا به قیامت برو نگار نماند
عاقبت از ما غبار مانَد و زنهار تا ز تو بر خاطری غبار نماند
هم بدهد دور روزگار مرادت ور ندهد؛ دور روزگار نماند
(سعدی) شوریده بی قرار چرایی؟ در پی چیزی که بر قرار نماند
شیوهٔ عشق اختیار اهل ادب نیست بل چو قضا آید اختیار نماند

از انوری:

ره فرا کار تو نمی‌دانم غم من نیست به غم زانم
عاشقم بر تو و همی دانی فارغی از من و همی دانم
نکنی جز جفا که نشکیبی نکنم جز وفا که نتوانم
کافری می کنی در این معنی کافرم گر کنون مسلمانم

گفتیم: تا به بوسه فرمان است گفتمت: تا به جان به فرمانم
گرچه برخاستی تو از سر این من همه عمر بر سر آنم
کی به جان برکشم ز تو دندان که زجان خوشتری به دندانم
مُهر مِهر تو بر نگین دلست تاج عهد تو بر سر جانم
با چنین مُلک در ولایت غم (انوری) نیستم، مسلمانم

از سعدی:

بسکه در منظر تو حیرانم صورتت را صفت نمی‌دانم
پارسایان، ملامتم مکنید که من از عشق توبه نتوانم
هر که بینی به جسم وجان زنده است من به امید وصل جانانم
به چه کار آید این بقیّت عمر که به معشوق بر نیفشانم
گر تو از من عنان بگردانی من به شمشیر بر نگردانم
گر بخواهی مقیم درگاهم ور برانی مطیع فرمانم
من نه آنم که سست باز آیم ور زسختی به لب رسد جانم
گر اجازت کنی و ور نکنی چارهٔ من دعاست، می‌خوانم
سهل باشد صعوبت ظلمات گر به دست آید آب حیوانم
تا کی آخر جفا بری (سعدی) چه کنم، پایبند احسانم
کار مردان تحمل است و سکون من کیم؟ خاکپای مردانم

از انوری:

نه چو شیرین لبت شکر باشد نه چو روشن رخت قمر باشد
با سخنهای تلخ چون زهرت عیش من خوشتر از شکر باشد
تو به زر مایلی و نیست عجب میل خوبان همه به زر باشد
کار عاشق به سیم گردد راست عشق بی سیم دردسر باشد
دانم از عشق روی تو ما را هر دو لب خشک و دیده‌تر باشد
از فراق تو عاشقان ترا همه شبهای بی سحر باشد
عشق و افلاس در مسلمانی صدره از کافری بتر باشد

از سعدی:

شورش بلبلان سحر باشد خفته از صبح بی خبر باشد
تیرباران عشق خوبان را دل شوریدگان سپر باشد

عاشقان کشتگان معشوقند   هر که زنده‌ست در خطر باشد
همه عالم جمال طلعت اوست   هر کسی را نه این نظر باشد
کس ندانم که دل بدو ندهد   مگر آنکس که بی بصر باشد
آدمی را که خارکی در پای   نرود، طرفه جانور باشد
گو ترش روی باش و تلخ سخن   زهر شیرین لبان شکر باشد
عاقلان از بلا بپرهیزند   مذهب عاشقان دگر باشد
پای رفتن نماند (سعدی) را   مرغ عاشق بریده پر باشد

و همچنین غزلیات دیگر به مطلعهای زیر:

از انوری:

هر که راعشقت به هم برمی‌زند   عافیت چون حلقه بردرمی‌زند؟

از سعدی:

آفتاب از کوه سر بر می‌زند   ماهروی انگشت بر در می‌زند

از این گونه غزلیّات که اشاره به همهٔ آنها در حوصلهٔ این گفتار نیست در دیوان انوری و سعدی بسیار می‌توان یافت که شباهت آنها را جز به توجه زیاد سعدی به انوری و منافسهٔ با او ــ که طبعا به انگیزهٔ نزدیکی شیوهٔ تعبیر این دو شاعر بوده است ــ به عامل دیگری نمی‌توان نسبت داد. اگر این شباهت تعبیر در شعر شاعران دیگر بیشتر در اوزان کوتاه دیده می‌شود، در شعر انوری به غزلهای با اوزان بلند نیز رسیده و نمونهٔ زیر از هر دو شاعر می‌تواند گواه این موضوع باشد:

از انوری:

ای دوست ترا زجانم، زین بیش مرنجانم   مگذر ز وفاداری، مگذار بدین سانم
جان بود ودلی ما را، دل درسر کارت شد   جان ماند چه فرمایی، درپای توافشانم؟
من با تو جفا نکنم، تو عادت من دانی   با من تووفانکنی، من طالع خوددانم
با دلشده‌یی عاجز، چندین چه کنی خواری؟   ای کافرسنگین دل، آخرنه مسلمانم؟

از سعدی:

آن دوست که من دارم، وان یار که من دانم   شیرین دهنی دارد، دور ازلب ودندانم
بخت آن نکند با من، کان شاخ صنوبر را   بنشینم وبنشانم، گل برسرش افشانم
ای روی دلارایت، مجموعهٔ زیبایی   مجموع چه غم دارد، از من که پریشانم

دریاب که نقشی ماند، از طرح وجود من — چون یاد تو می‌آرم، خود هیچ نمی‌مانم
با وصل نمی‌پیچم، وز هجر نمی‌نالم — حکم آنچه تو فرمایی، من بندهٔ فرمانم
ای خوبتر از لیلی، بیم است چو جان مجنون — عشق تو بگرداند، در کوه و بیابانم
یک پشت زمین دشمن، گر روی به من آرند — از روی تو بیزارم، گر روی بگردانم
در دام تو محبوسم، در دست تو مغلوبم — وز ذوق تو مدهوشم، در وصف تو حیرانم
دستی ز غمت بر دل، پایی ز پیت در گل — با این همه صبرم هست، وز روی تو نتوانم
در خیمه همی نالم، وین طرفه که در عالم — عشاق نمی‌خسبند، از نالهٔ پنهانم
بینی که چه گرم آتش، در سوخته می‌گیرد — تو گرمتری ز آتش، من سوخته‌تر زانم
گویند مکن، سعدی جان در سر این سودا — گر جان برود شاید، من زنده به جانانم

با این همه، در این پژوهش سر آن نیست تا شباهت‌های تعبیر در غزل انوری و سعدی دلیل همگونگی زبان این دو در تمام موارد تلقّی شود، زیرا تردید نیست که هنوز زبان انوری در این زمینه به مرحلهٔ کمال نرسیده و نمی‌تواند به یک دستی و نرمی و امتیاز زبان سعدی دست یابد. ویژگی‌هایی را که وجوه افتراق انوری را از سعدی در زبان غزل می‌نماید درغزلیات انوری بسیار می‌توان یافت ولی با این حال باید انصاف داد شیوه‌یی که انوری در غزلسرایی پیش گرفت و پس از وی ظهیر فاریابی و دیگر شاعران آن را رو به کمال بردند، شیوه‌یی است که پایه‌های سخن سعدی و پدید آمدن شیوهٔ عراقی را استوار کرد.

فروزانفر می‌نویسد:

«سبک اختراعی او به واسطهٔ نزدیک کردن بیان شعری به محاورهٔ عمومی حاصل گردیده و ابیاتش اگر چه بر معانی دور از ذهن عموم و عمیق بی نهایت که از اسباب فساد شعر است مشتمل بود، به واسطهٔ سؤال و جوابهای جاافتاده و دقیق و شیرین، لطافت و حلاوت مخصوصی به خود گرفت و همین سبک پس از یک قرن سیر تکاملی، در بهترین صورت و خوشترین اسلوب بر زبان سعدی شیرازی جلوه کرد.

غزلیّات او، که بیشتر آنها را سعدی تتبع کرده و بعضی را جواب گفته است اگر چه نسبت به غزلیات متأخرین فوق العاده مهم نیست، اما از این حیث که اول مرحلهٔ رقت شعر و لطافت غزلی است باز هم دارای اهمیّت است.»[۷]

---

۷. بدیع الزّمان فروزانفر، سخن و سخنوران، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۰، ص ۳۳۳.

بـا ایـن تـرتیب مسلم است که انوری نزدیکترین شیوهٔ تعبیر را به زبان غنایی و غزلسرایی سعدی پدید آورده و در این راه ارزشی را که شایستهٔ آغازگر چنین تحولی است باید به او نسبت داد ولی در این قیاس هیچگاه نباید فراموش کرد که زبان غزلیات وی که بیشتر با ابیاتی کمتر از شش یا هفت بیت و بدون تخلص پرداخته شده و یا به این صورت به دست رسیده است هنوز از آن کمال ترنم و شیوایی و لطافت که در زبان سعدی موج می‌زند بر خوردار نیست و فقط می‌تواند بوی آشنایی از شیوهٔ غزل سعدی را به مشام خاطر برساند.

پ. خاقانی

سومین شاعری که نقش زبان وی در کار شعر فارسی چشمگیر است و از توجه به استادی وی در شیوهٔ تعبیر شعر فارسی نمی‌توان غافل ماند، خاقانی است.

بحث در آثار و زبان غزل خاقانی در این گفتار، نه از آن روست که وی در سیر اعتلای غزل جهش قابل توجهی را مایه شده، بلکه از این روست که وی گذشته از مقام ارجمند و مسندی ویژه که در شعر فارسی دارد پس از قطران دومین شاعری از آذربایجان است که در قرن ششم و هنگامی که دیار مزبور می‌رفت تا به صورت یکی دیگر از مراکز مهم شعر و ادب در آید در کنار قصاید استوار و فخیم خویش، دست اندر کار سرودن غزلهای دلپذیر شده و شیوهٔ وی ــ که در غزل نیز زادهٔ سبک سنایی مبدأ تحوّل غزل است ــ می‌تواند به دریافت چگونگی سیر غزل و تأثیر سخنوران چیره دستی چون او در این زمینه یاری کند.

پیش از بررسی غزلیّات خاقانی و تأثیر وی در شیوهٔ غزل باید به مشخّصات او توجه شود:

۱. موطن اصلی خاقانی، شروان از بلاد آران بوده و طبعاً وی به گویش آذری تکلم می کرده و فارسی نمی‌توانسته است زبان مادری وی باشد، بلکه خاقانی این زبان را به نیروی کوشش و از راه کسب علم نزد اساتید خود یاد گرفته و در آن به استادی رسیده است.

۲. وی آغاز جوانی را تحت تربیت عم خود کافی الدّین عمر بن عثمان پزشک و فیلسوف زمان خویش به سر برده و در علوم زمان خود تبحر لازم را کسب کرده و پس از وی به شاگردی نظام الدّین ابوالعلاء گنجوی شاعر قرن ششم آذربایجان در آمده و

به‌وسیلهٔ او به دربار شروانشاهان راه یافته است.

۳. با علاقهٔ بسیاری که تحت تأثیر شهرت خراسان و مهد شاعری و زبان دری، به این دیار داشته دوبار میان سالهای (۵۴۹ - ۵۵۰ هـ. ق.) و بار دیگر در (۵۸۰ هـ. ق.) عزم سفر آن سامان کرده و هر دوبار نیز با عدم توفیق مواجه شده است.

٤. براثرمعتقدات دینی یک بار در (۵۵۱ هـ. ق.) و بار دیگر در (۵٦۹ هـ. ق.) به سفر حج رفته است.

۵. زند گی وی همراه با ناملایمات بسیار بوده، چنان که در (۵۷۰ هـ. ق.) به مناسبت اختلاف با منوچهر شروانشاه به زندان رفته و رنج بسیار تحمّل کرده است و با مرگ فرزند خود رشیدالدّین در سال (۵۷۱ هـ. ق.) و سپس از دست رفتن فرزند دیگر و همسر خود و پسر عمّش وحیدالدّین احساسات شاعرانه وی انگیخته شده و بهترین مراثی شعر فارسی را برجای گذاشته است.

با توجه به این مراتب که هر یک به سهم خود جلوه‌های چشمگیری در سخن خاقانی داشته است، وی در حالی که سنایی در خراسان و غزنین راه دیگری برای غزل گشوده بود و انوری نیز در این سامان روزگار جوانی می گذرانید و راه پدید آمدن و تکامل شیوهٔ عراقی را هموار می‌ساخت، در شروان سخت به کار شاعری مشغول بود، با این تفاوت که در این کار با داشتن زبان و گویش آذری به زبان فارسی و توجه وافر به کار اساتید قدیم خراسان رودکی و عنصری و به ویژه سنایی سخن می گفت و ما امروز او را یکی از پیشوایان توانا و سخنوران بزرگ در قصیده باز می‌شناسیم. یکی از نشانه‌های آشکار زبان خاقانی پیچید گی بسیار معانی و مفاهیم دور از ذهن در شعر اوست و برخی بر آن‌اند که چون فارسی زبان مادری استاد شروانی نبوده و آن را به کسب دانش و از راه کتب لغت و ادب و کثرت مراجعه به سخن استادان این فن دریافته، چنین تسلّط کم نظیر برای او فراهم آمده که سخن جز به تعقید نمی‌تواند گفت. اگر چنین دلیلی برای مشکل زبان خاقانی درست باشد، وسعت بی مانند تخیل و تلاطم معانی در ذهن او را به هیچ روی نمی‌توان نادیده گرفت و به نظر نگارنده وی را از این نظر باید مانند مولانا دانست با این تفاوت که نوع مفاهیم و معانی متلاطم در اندیشهٔ مولانا از دست دیگر و مربوط به امور عرفانی و الهی بود و سرکشی آنها در ذهن، مولانا را مقید به لفظ نمی‌ساخت ولی معانی موجود در اندیشهٔ خاقانی با همه انبوهی و بسیاری، کیفیت دیگری داشت که به امور محسوس مربوط می‌شد و شاعر شروانی می کوشید با دستاویزی به واژه‌های نامأنوس و استعارات و

تشبیهات، صوَر ذهنی خود را قوی‌تر و زنده‌تر نشان دهد و چنان در این راه پیش تازد که به قول دشتی، آدمی فکر کند:

«خاقانی در دوری از متداول و رایج عامد است، می‌خواهد به ترکیبات خود تشخّص دهد و حتی مضمونهای گفته شده را با تعبیر تازه و تلفیق جدید، بدیع و نوسازد.»[۸]

بررسی زبان خاقانی در دیوان وی نشان می‌دهد که وی عادت ندارد اشیاء را به نام متداول خود بنامد، چنان که خورشید در زبان او: **طاووس آتشین پر**، **طشت زر**، **پرندهٔ یاقوت پیکر**، **خنگ سرکش** و **شاهد طارم فلک** است که از **دیو هفت سر** رهایی می‌یابد و یا **آئینهٔ سکندر** است که از ظلمات بیرون می‌جهد:

در آبگون قفس بین، طاووس آتشین پر کز پر گشادن او، آفاق بسته زیور

صبحدم آب خضرنوش، ازلب جام گوهری کز ظلمات بحرجست آئینهٔ سکندری
شاهد طارم فلک، رست زدیو هفت سر ریخت به هردریچه یی، آقچه[۹] زرشش سری

و یا تعبیرروانی را که مسعود سعد از شکوهٔ دوران زندان پرداخته و سروده است:

گردون چه خواهد از من بیچارهٔ ضعیف گیتی چه خواهد از من سر گشتهٔ نزار

به گونهٔ دیگر و مفهوم دورتر از ذهن بیان می کند و چنین می‌سراید:

مرغیم گنگ و مور گرسنه چشم کی چو من مرغ در حصار کند؟
جنگ مرغی چه لشکر انگیزد صف موری چه کارزار کند؟

از سوی دیگر وسعت کم مانند اطلاعات علمی خاقانی و گسترد گی آگاهیهای عمومی وی مایه شده است تا اصطلاحات نجومی و اصطرلاب، بازیهای شطرنج و نرد، افسانه‌ها و اساطیر، معتقدات و رسوم عصر او و سرانجام کنایه از حدیث و امور شرعی به گونهٔ چشمگیری در شعر او وارد شود و صرفنظر از استعارات و ترکیبهای خاص او که خود برای پیچید گی کلام کافی است، فهم شعر وی را به مراجعه و تفحص در کتب لغت و حکمت و ادب نیازمند سازد، مثلاً در شعر:

جام فرعونی اندر آرکه صبح دست موسی بر آرد از کهسار
در کف از جام خنگ بت بنگر بر رخ از باده سرخ بت بنگار

---

۸. علی دشتی، شاعری دیر آشنا، ص ۱۶.
۹. زر یا سیم مسکوک.

که در آن منظور از جام فرعونی، جام گران، و مصرع دوم کنایه از ید و بیضا و خورشید است و خنگ بت و سرخ بت در بیت دوم نام دو بت معروف «بامیان» است و این اشارات مقید بودن خاقانی را به نمودن اساطیر و روایات نشان می‌دهد و یا در شعر:

هم امارت، هم زبان دارم کلید گنج عرش
وین دو دعوی را دلیل است از حدیث مصطفی

اشاره به‌احادیث: «اَلشُّعَراءُ اُمَراءُ الْکَلام» و «اِنَّ لِلّهِ کُنوزاً تَحْتَ الْعَرشِ مَفاتیحُهُ اَلسِنَةُ الشُّعراءِ» است که گاه فهم شعر وی را مستلزم دارا بودن سوابق ذهنی و آشنایی به موارد علمی مربوط می‌سازد.

استاد فروزانفر می‌نویسد:

«می‌توان گفت که بسیاری اطلاع و احاطهٔ خاقانی بر لغات فارسی و عربی و اصطلاحات فلاسفه و اطبا و دقت ادبی او در ترکیب الفاظ سبب پوشیدگی آرا و افکار سادهٔ وی گردیده، چندان که گمان می‌رود مضامین ابیاتش نیز سراسر پیچیده و فکر او از حد طبیعی بیرون است و این خیال اگر هم در قسمتی از ابیات او با واقع مطابقت کند ولی در بسیاری از آن با حقیقت سازگار نیاید. و از اینجا پدید گشت که آشنا نبودن اکثر ارباب ذوق به اشعار خاقانی نه از آنست که پیچیدگی و اخلاق در افکار او می‌بینند، یا اینکه اصل خیال بیرون از محیط خیال مردم است، چه این اگر در بعضی ابیات پذیرفته آید ولی آنجا که خاقانی در وصف مناظر طبیعی، یا انتقاد اخلاق معاصرین، یا مدح سخن می‌راند، به هیچ روی درست نیست، زیرا این اصول به ذهن عموم آشنا و خیالات اصلی خاقانی هم در حد فکر عامه می‌باشد، بلکه سبب دوری و ناآشنایی به دیوان او از جهت الفاظ و کیفیّت تعبیرات اوست که بر اصول علمی و ذوقی متکی است و پسندیدهٔ ارباب فضل تواند بود و در برابر عامه که رعایت حدّ فهم و درجهٔ تدبیر آنان در ادراک لطایف کمتر شده و مقدّمات دریافت آن لطایف و دقایق را هم که درنظر خاقانی و امثال او روشن است حاصل نکرده‌اند، از آن ابیات فاضلانه برخوردار نمی‌گردند.

راستی او در این روش، یعنی بیان معانی ساده با عبارات عالمانه، بدان ماند که پیوسته با خود سخن رانده، یا همه شنوندگان را در داشتن مقدّمات

ادب و فلسفه و طب، همتای خویش پنداشته است، والا شاعری که خود را در محیط عمومی تصور کند ناچار است که در خور ادراک اکثریت سخن راند، مانند فردوسی و حافظ و سعدی و مولوی که مطالب آسمانی و بلند را از اوج رفعت، بر حد فهم زمینیان متنزل ساخته و با بیانی هر چه روشن‌تر به نظم آورده‌اند.

جای هیچ سخن نیست که خاقانی از جهت ابداع ترکیب و ایجاد کنایات دلپذیر همپایه و در ردیف بزرگترین شعرای ایران است و کمتر بیتی از ابیاتش می‌توان دید که بر یک یا چند ترکیب تازه مشتمل نباشد و شاید اگر دیوانش را فرهنگ جامع لغات ادبی محسوب دارند. عمدهٔ براعت او در ترکیب مفردات است و او را در این زمینه دقایقی است که هیچیک از پیروانش بدان دست نیافته و بدین جهت از عهدهٔ تقلید سبک او چنانکه باید و شاید بر نیامده‌اند.

معلومات خاقانی در قوت وی بر ابداع این تراکیب دستیاری قوی است، چه پس از تتبع و نظر ژرف بدین نتیجه می‌رسیم که رابطهٔ معنوی بسیاری از آن مفردات در حال ترکیب، زادهٔ تدبر علمی و اطّلاعات وسیع گویندهٔ آنها می‌باشد.

تشبیهات تازه که ظاهرا هیچ سابقه ندارد در اشعارش بسیار است و اگر چه بعضی از آنها بر اثر فکر علمی حاصل شده لیکن قسمتی هم نتیجهٔ احساس و قوت تخیّل خود اوست که از همین معانی عادی و پیش پاافتاده استخراج کرده و با تصرّف ماهرانه، موضوعهای معمولی و متداول ادبی را از حد ابتذال بیرون آورده و به گفتهٔ خود پیرایهٔ کهنه مطّرا کرده و هر چند ریشه و جنس این گونه افکار در سخن گذشتگان یافت شود، بدون هیچ گونه شک و شبهت توان گفت که این نوع بخصوص، آفریده و زادهٔ فکر خاقانی است.

اکثر تشبیهات او نیک دلپذیر و بی حد شگفت آور است و الحق تخیلات او در موضوعات حسّی که مشترک است و به فردی مخصوص اختصاص ندارد، نوعی از ساحری و یا وحی و الهام است، زیرا او در آنچه همه بینند، دقایقی ادراک می کند، و میان آنها روابطی می‌یابد که عقل و ادراک عادی را از این مایهٔ دقت، حیرت بر حیرت می‌افزاید که در آنچه

می‌دید این لطایف و روابط چگونه پیدا شد.

اگر چه خاقانی به اندازهٔ برخی هم عصران خود پای بند صنایع لفظی نیست و اعمال صنعت درنظر وی اصل و بنیاد فضیلت و برتری شعرا نمی‌باشد و غرض او بیشتر پرورش معانی و ایجاد ترکیبات تازه است، به هر وسیلتی که ممکن گردد، با اینهمه به پیرایه‌های صناعی هم توجهی داشته و گاهی هم به کُلفَتْ هر چه تمامتر به آوردن محسنات بدیعی مقید می گردد، تَبَرّز و قویدستی او در همه یا غالب علوم اسلامی به خصوص در فلسفه و ریاضی که همواره در اشعار خود از آن سرچشمه مدد می‌جوید واطلاعاتش از عادات و رسوم طبقات مختلف دانشمندان و پیشه‌وران و مذاهب فلاسفه و ارباب دیانات و از همه بیشتر آرای مسیحیان به هیچ روی قابل انکار نیست و تأثیر آن در قصایدش، در لفظ و معنی آشکار است و جز به راهنمایی و کمک آن علوم و اطلاعات به مقاصد او راه نتوان یافت.»[۱۰]

ما در راه پژوهش چگونگی سیر غزل در قرن ششم با زبان چنین شاعر بزرگ و قصیده سرای به نامی روبرو هستیم که در کنار قصاید منسجم و استوار خود ۳۳۰ غزل نیز پرداخته است و طبعا در غزلسرایی گهگاه از کیفیت زبان و معلومات و شیوهٔ قصیده سرایی خویش نمی‌تواند دور باشد، به نظر و داوری نگارنده خاقانی تنها قصیده سرایی در قرن ششم است که نه تنها زبان نرم غزلیاتش چون شاعران دیگر نتوانسته است از کیفیت قصیده پردازی او به شیوهٔ شاعران قرون چهارم و پنجم بکاهد و آن را از صلابت و طنطنه‌یی که ویژهٔ قصیده است دور کند، بلکه به سبب دور بودن از مهد شعر و شاعری، یعنی خراسان و توجه به دیوان اشعار و سروده‌های متقدّمان خویش قصایدی با تمام ویژگیهای قصیده و توأم با زبانی استوار و دور از زبان محاوره پرداخته است، ولی با این حال در میان غزلهای خاقانی به ابیاتی روان و شیوا بر می‌خوریم که از نظر نرمی و لطافت، شیوهٔ سعدی و از دید ظرافت و اسلوب، تشخص تعبیر حافظ را به یاد می آورد، حتی در برخی ابیات، همانندی وی در رقت احساس و دقت تعبیر و بلندی مفاهیم و نازک خیالی و ریزه کاریهای لفظی ــ ولی بدون استحکام و صلابت زبان اصلی خود و موسیقی زبان حافظ ــ آن چنان است که آدمی گمان می‌برد شیوهٔ او در این گونه ابیات، آغاز روشی

---

۱۰. بدیع الزّمان فروزانفر، سخن و سخنوران، ص ۶۱۵ــ۶۱۹.

است که حافظ آن را با شیوایی و نرمی و طلاقت سعدی آمیخته و بعدها شیوهٔ هندی از آن زاده شده است.

از سوی دیگر نباید فراموش کرد که با این وصف، خاصیت ویژهٔ زبان خاقانی در قصیده که شرح آن گذشت در غزلیّات او نیز دیده می‌شود، به این معنی که در برخی غزلیات وی بسیاری استعاره، غرابت تشبیهات، مراعات صنایع لفظی، گنجانیدن مفاهیم گسترده در یک بیت، به کار بردن اصطلاحات نامأنوس در غزل، التزام به ردیف‌های مشکل و دادن آهنگ سنگین قصیده به غزل ــ که به روانی نیاز دارد به چشم می‌خورد. برای اثبات این مدّعا کافی است به چند بیت از غزلهای خاقانی توجه شود:

زلزلهٔ غم فتاد در دل ویران   سوی مژه گنج شاهوار بر افگند
دل به سر بیخ غم درخت طرب را   بیخ و بن از باغ اختیار بر افگند
سوزن امید من، به دست قضا بود   بخیه از آنم به روی کار بر افگند

این کوه‌زهره‌دل که‌نهنگی‌است‌بحر کش   درنوشخنده‌بین که‌چه‌زهر غمان کشد
بحر نهنگ دار غم از برج آتشین   دود سیاه بر صدف آسمان کشد

و یا غزلها و یا ابیاتی مانند بیت زیر:

تیره زلفا بادهٔ روشن کجاست
دیر وصلا رطل زود افگن کجاست

در این گونه غزلیّات، آهنگ غزل ــ در نمونه‌های اول و دوم - آهنگ قصیده و ترکیبهای تیره زلفا و دیر و صلا ــ در نمونهٔ سوم ــ بیشتر ویژهٔ قصیده است و یا در بیت زیر:

ماه در دندان گرفته پیشت آورد آسمان   زانکه در روی زمین چیزی به دندانت نبود

که سعدی آن را با تعبیری دلنشین و خاطر نواز سروده:

شمس از روی تو مانده آفتاب   کاندر آید بامداد از روزنت

با درخشندگی روی خوشت   زهره وقت سحر نمی‌تابد

غرابت تعبیر در زبان خاقانی به روشنی آشکار است، زبان خاقانی گاه نرمی زبان سعدی را می گیرد ولی مفاهیم غزلی با آن لطافت که ویژهٔ اشعار غنایی است بیان نمی‌شود، بلکه ترکیبهایی چون: «لشکر غمزه» و جمله‌هایی چون: «پاسبان دید و در بشکست» آدمی

را به احساس صحنهٔ کارزار می کشاند، چنانْ که در غزل زیر:

رخ تـو رونـق قـمـر بـشـكـسـت لـب تـو قـیـمـت شـكـر بـشـكـسـت
لـشـکـر غـمـزهٔ تـو بـیـرون تـاخـت صف عـقـلـم بـه یـک نـظـر بـشـكـسـت
بـر در دل رسـیـدحـلـقـه بـزد پـاسـبـان خـفـتـه دیـد و در بـشـكـسـت
مـن خـود از غـم شـكـسـتـه دل بـودم عـشـقـت آمـد تـمـامـتـر بـشـكـسـت
نـیـش مـژگـان چـنـان زدی در دل کـه سـر نـیـش در جـگـر بـشـكـسـت
نـرسـد نـامـه‌هـای مـن بـه تـو، زانـک پـر مـرغـان نـامـه‌بـر بـشـكـسـت

نمود چنین مواردی در غزلیّات خاقانی با توجه به آنچه پیرامون وی آمد شگفت نیست چه نباید فراموش کرد که قرن مورد گفتگوی ما، زمان صورت پذیرفتن تحول غزل فارسی است و به ویژه در زبان شاعری قصیده سرا چون خاقانی که زادگاه وی آذربایجان و زبان مادری او نیز فارسی نبوده است احوال و کیفیتهای گوناگونی نمود می کند که برخی متوجه به گذشته، و برخی در زمینه‌های حال و آینده است، از همین روست که به ویژه در غزلیّات خاقانی که بیشتر آنها نیز دارای تخلّص است چه از نظر مفهوم و فکر و چه از نظر شیوهٔ تعبیر، گونه‌های مختلفی به چشم می‌خورد که در زیر به طور خلاصه به آنها اشاره می‌شود.

۱. در شیوهٔ تعبیر قصیده توجه او سخت به شاعران متقدم قرون چهارم و پنجم معطوف است بی‌آنکه مضامین قصاید وی مانند آنان سراسر پیرامون خوشامد گویی و مدیحه سرایی دور بزنند زیرا وی تنها در قصیده زبان خویش را از نظر شیوهٔ قصیده پردازی آنهم به گونه پیچیده‌تر و همراه با کاربرد کنایات و تشبیهات بیش از اندازه و استعمال بیشتر واژه‌های نامأنوس و عربی در کار قصیده گماشته است ولی اندیشهٔ او اندیشه شاعر آزاده‌یی است که با همت بلند و مقتضیات قرن ششم که بزرگداشت امیران و پادشاهان ساحت شعر و شاعری را ترک می گفت توام است و به همین دلیل مفاهیم قصاید او بجای آنکه سراسر وصف و خوشامد گویی باشد به بیان تأثرات احوال دیگر زندگی وی نیز معطوف است.

۲. اوصاف طبیعت یا تغزّلهایی که در آغاز قصاید او دیده می‌شود بیشتر محدود به وصف بهار یا خزان از نظر نجومی و صفت صبح و صبوحی کشان است و به ویژه صفت صبح و بزم صبوحی و اسباب طرب در آنها بسیار تکرار شده و شاید در این زمینه نتوانند

گران مایگی و قدرت طبع و وسعت اندیشهٔ خاقانی را نشان دهند.[۱۱]

شاید بتوان ادعا نمود که وی نه تنها راه بیشتر مفاهیم را به غزل گشوده، بلکه پس از سنایی نخستین شاعری است که شاید به سبب اعتقاد وتوجه بسیار او، مفاهیم عرفانی را نیز به غزلیّات خویش راه داده است و غزل زیر می‌تواند نمونه‌یی از غزلیّات قلندرانه باشد که پس از سنایی و بدون تردید بر سبیل تفنّن سروده است و در آن گهگاه توقفهای مجاز در آهنگ قصیده نیز دیده می‌شود:

ما حضرت عشق را ندیمیم — در کوی قلندری مقیمیم
هم میکده را خدا یگانیم — هم درد پرست را ندیمیم
کوشنده نه از پی بهشتیم — جوشنده نه از تف جحیمیم
ما بندهٔ اختیار یاریم — و آزاد زجنّت نعیمیم
گر عالم مُحدث است گو باش — ما باری عاشق قدیمیم
بی زحمت پیرهن همه سال — از یوسف عشق با نسیمیم
آن آتش را که عشق از او خاست — گاه ابراهیم و گه کلیمیم
بس روشن سینه‌ام اگر چه — در دیدهٔ تو سیه گلیمیم
اصل گهر از خلیفه داریم — عالی نسبیم اگر یتیمیم
این است که از برای یک امر — در چار سوی امید و بیمیم
خاقانی‌وار در خرابات — موقوف امانت عظیمیم

ولی تردید نیست که اصالت و شهرت وی در این زمینه حتی به مرز عطار و عراقی و شاعرانی که شهرت عرفانی دارند نزدیک نمی‌شود.

همین قرار گرفتن درمسیر تحول و توجه به شیوهٔ شاعران متقدم، با آنچه روح و اندیشه و جهان بینی و شیوهٔ تعبیر خاقانی را تشکیل می‌دهد مایه شده تا بیشتر شاعران پس از وی، حتّی مولوی و حافظ به وی سخت توجه داشته باشند، چنان که در غزلیّات شمس گاه به ابیاتی برمی‌خوریم که برخی سروده‌های غزلی خاقانی را به یاد می‌آورد، چنان که در غزل زیر:

غیر عشقت راه بین جستیم، نیست — جز نشانت همنشین جستیم، نیست
بعد از این بر آسمان جوئیم یار — زانکه بر روی زمین جستیم، نیست
خاتم ملک سلیمان جستنی است — حلقه‌ها هست و نگین جستیم، نیست

---

۱۱. بدیع الزّمان فروزانفر، سخن وسخنوران، ص ۶۱۷.

که آدمی را بی تأمل به یاد این غزل خاقانی رهنمون می‌شود:

اهل بر روی زمین جستیم، نیست عشق را یک نازنین جستیم، نیست
زانکه بر روی زمین جوئیم اهل زین سپس در آسمان جستیم، نیست
یک سلیمان را نگین جستیم، نیست هست در گیتی سلیمان صد هزار

گذشته از این موارد در دیوان شمس ابیات بسیاری دیده می‌شود که یادآور غزلیات خاقانی و دلیل توجه مولانا به اوست و در زیر به برخی از آنها به عنوان نمونه اشاره میشود:

از خاقانی:

ای حاصل تقویم کُن، جانت رصد ساز سخن
خصمت چو تقویم کهن، فرسوده و اجزا ریخته

از مولانا:

اندرخم طغرای کُن، نو گشت این چرخ کهن
عیسی در آمد در سخن، بر بسته در گهواره‌یی

از خاقانی:

چار دیوار خانه ویران شد بام بنشست و آستان برخاست

از مولانا:

روخرابی ها نگردرخانهٔ هستی زعشق سقف خانه درشکسته، آستان برخاسته

از خاقانی:

تا لب من خاکبوس کوی تست هر دم از لب بوی جان می آیدم

از مولانا:

بوی جان هرنفسی ازلب من می آمد تا شکایت نکند جان، که زجانان دورم

از خاقانی:

از چشم بد ایمنی که دارد؟ دندان و لب تو شکل یاسین

بندهٔ دندان خویشم کو به گاز نقش یاسین کرده بر بازوی او

از مولانا:

شمس تبریزی که شاه اولیاست سین دندانهاش یاسین من است

از خاقانی:

روی زمین خیل شیاطین گرفت شمع بر افروز و سلیمان طلب

از مولانا:

دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر
کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست

حافظ نیز بدون هیچ دودلی سخت به خاقانی و شیوهٔ سخن او متوجه بوده است، دشتی در این مورد می‌نویسد:

«این رأی در بادی نظر غریب و باور نکردنی می‌نماید، برای خود من نیز غیر مترقب بود که حافظ مترنم وشفاف را در سنگلاخ دیوان خاقانی بازیافته، شیوهٔ نوازنده و مخملی او را، برادر سبک سخت و دشوار و پر از صلابت خاقانی بیابم.

باریک خیالی و ظرافت معانی، ترجیح کنایه و اشاره بر تصریح، به کار بردن استعاره و تشبیه در ادای مقصود، مرصّعکای لفظی، وجود اشارات به تاریخ و معتقدات ایرانی، خویشاوندی دو سبک خاقانی و حافظ را غیر قابل تردید نشان می‌دهد. مناعت طبع، عشق به شراب و صبوحی، باده را وسیلهٔ دفع غم والم دانستن، رندی، پشت پا زدن به مقررات، وآزاد گی، این خویشاوندی را نزدیکتر می‌سازد، با این تفاوت که حافظ در تمام این خصوصیات، مزیت اساسی خود را که اعتدال است حفظ می‌کند، جز در مقام وارستگی اندیشه و آزاد گی خیال، که گویی در وی اصیل و در خاقانی عرَضی است و مقررات و ظواهر امور شرعی بر وی بیشتر تسلّط دارد.

اعجاز حافظ نیز در ترکیب دو شیوهٔ متخالف خاقانی و سعدی است، حافظ ظرافت فکری و لفظی خاقانی را با سلاست و روانی سعدی به هم آمیخته و شیوه یی آفریده که در ادبیات توانگر ما بی‌مانند بوده و بی‌مانند مانده‌است.»[۱۲]

در این قیاس هیچگاه نباید فراموش کرد که زبان غزلیّات خاقانی که بیشتر با ابیاتی کمتر از شش تا هفت بیت و بدون تخلص پرداخته شده و یا به این صورت به دست رسیده است هنوز، از آن کمال ترنم و شیوایی و لطافت که در زبان سعدی موج می‌زند برخوردار نیست و فقط می‌تواند بوی آشنایی از شیوهٔ غزل سعدی را به مشام خاطر برساند. پژوهش دقیق در غزلیّات خاقانی و حافظ به آسانی دستیابی به موارد تشابه سخنان

---

۱۲. علی دشتی، شاعری دیر آشنا، ص ۹۰.

این دو شاعر عالی قدر، و توجه شدید حافظ به خاقانی را میسر می‌سازد. برای نمونه دو غزل از خاقانی و حافظ را مقابل یکدیگر می گذاریم:

از خاقانی:

عشق توچون درآید، شورازجهان برآید
دلها درآتش افتد، دودازمیان برآید
در آرزوی رویت، بر آستان کویت
هردم هزارفریاد، ازعاشقان برآید
تا توسراندرآری، صدرازبرسرآری
تاتوبه بردرآیی، صددل زجان برآید
کارم بسازدانم، برتوسبک نشیند
جانم مسوزدانی، برمن گران برآید
هرآه کزتودارم، آلودهٔ شکایت
ازسینه گربرآید، هم باروان برآید
خاقانی است وجانی، ازغم به لب رسیده
چون امرتودرآید، هم درزمان برآید

از حافظ:

دست ازطلب ندارم، تاکام من برآید
یا تن رسدبه جانان، یا جان زتن برآید
بنمای رخ که خلقی، واله شوندوحیران
بگشای لب که فریاد، ازمردوزن برآید
جان برلب است وحسرت دردل که ازلبانش
نگرفته هیچ کامی، جان ازبدن برآید
بگشای تربتم را، بعدازوفات وبنگر
کزآتش درونم، دودازکفن برآید
ازحسرت دهانش، آمدبه تنگ جانم
خود کام تنگدستان، کی ازدهن برآید
گویندذکرخیرش درخیل عشقبازان
هرجاکه نام حافظ درانجمن درآید

از خاقانی:

ما دل به دست تو زان باز داده‌ایم
کاندر طریق مهر تو گرم اوفتاده‌ایم
ما دُردهای رطل توزان در کشیده‌ایم
کز رمزهای درد تو سری گشاده‌ایم
گفتی که دل بداده وفارغ نشسته‌یی
اینک برای دادن جان ایستاده‌ایم
ما آستین ناز تو از دست کی دهیم
چون دامن نیازبه دست تو داده‌ایم
کس راچه دست برما که عاشق توایم
مولای کس نه‌ایم که آزاده‌زاده‌ایم
ما هم به باده همدم خاقانی‌ایم وبس
کوراه باده خانه که جویای باده‌ایم

از حافظ:

مابی غمان مست دل ازدست داده‌ایم
همرازعشق وهمنفس جام باده‌ایم
برما بسی کمان ملامت کشیده‌اند
تاکارخودزابروی جانان گشاده‌ایم
پیر مغان ز توبهٔ ما گر ملول شد
گو باده صاف کن که به عذرایستاده‌ایم
کار ازتومی رودمددی ای دلیل راه
کانصاف می دهیم زراه افتاده‌ایم
چون لاله می مبین وقدح درمیان کار
این داغ بین که بردل خونین نهاده‌ایم
ای گل تو دوش جام صبوحی کشیده‌یی
ما آن شقایقیم که باداغ زاده‌ایم

ارزیابی این دو غزل، صرفنظر از همانندی وزن و قافیه، پیوند شگفت انگیز آنها را در شیوهٔ تعبیر نشان می‌دهد، با این تفاوت که زبان حافظ از یک موسیقی نرم و خیال‌انگیز درونی و کمال والا و بیشتری برخوردار است. نه تنها غزلیاتی این چنین نمودار توجه حافظ به خاقانی است بلکه غزلیات فراوانی از خواجه که به وزن و قافیه غزلیات خاقانی سروده شده و در زیر به برخی از آنها اشاره می‌شود نشان می‌دهد که حافظ پس از سعدی تا چه اندازه به زبان خاقانی در غزل توجه داشته و شیوهٔ او را با نبوغ شاعرانه خود و نرمی و نوازش سعدیانه به هم آمیخته است.

از خاقانی با مطلعهای زیر:	از حافظ با مطلعهای زیر:
مرد که با عشق در کمر آید	بر سر آنم که گر ز دست بر آید
گر همه رُستم بود زپای در آید	دست به کاری زنم که غصّه سر آید
پیام دوست نسیم سحر دریغ مدار	صبا ز منزل جانان گذر دریغ مدار
بیا ز گوشه نشینان خبر دریغ مدار	وز او به عاشق مسکین خبر دریغ مدار
ای باد صبح، بین به کجا می فرستمت	ای هد هد صبا، به سبا می فرستمت
نزدیک آفتاب دعا می فرستمت	بنگر که از کجا به کجا می فرستمت
با بخت در عتابم و با روزگار هم	دیدار شد میسر روبوس و کنار هم
وز یار در حجابم و از غمگسار هم	از بخت شکر دارم واز روزگار هم
شوریده کرد ما را، عشق پری جمالی	بگرفت کار حسنت، چون عشق من کمالی
هر چشمزد زدستش، داریم گوشمالی	خوش باش چونکه نبود، این هردو را زوالی

با تغییر قافیه:

دیدی که یار چون ز دل ما خبر نداشت	دیدی که یار جز سر جور و ستم نداشت
ما را شکار کرد و بیفگند و برنداشت	بشکست عهد واز غم ما هیچ غم نداشت

نه تنها در این موارد، بلکه غزلیات دیگر حافظ که با یک وزن و قافیه در ردیفهای متفاوت یا با مضامین مشابه با غزلیات خاقانی سروده شده است زبان خاقانی را به خاطر می آورد. انصاف را که غزلها و ابیات زیر آدمی را به گمان می‌برد که آیا آنها را در

دیوان خواجه دیده است؟

دهان شیشه گشا، صبح شد، شراب بریز | میی به ساغر من همچو آفتاب بریز
هلال عید بود بر سپهر پا به رکاب | به جام ساقی گلچهره، می شتاب بریز
نقاب برفگن و آتشی به جانم زن | ز دیدهٔ تر من همچو شمع، آب بریز
دلم ز دست تو آباد گر نمی گردد | بیار آتش و در خانهٔ خراب بریز
لب تو داد به دستم قدح ز شربت قند | در آن ز روی عرقناک خود گلاب بریز
گهی که جرم مرا پیش تو حساب کنند | تو رشحه‌یی ز کرمهای بی حساب بریز

* * *

زان زلف مشک رنگ نسیمی به ما فرست | یک موی سر به مُهر به دست صبا فرست

* * *

پای گریز نیست که گردون کمانکش است | جای فراغ نیست که دنیا مشوش است
عالم نگشت و ما و تو گردنده‌ایم از آنک | گردون هنوز هفت و جهت همچنانش شش است

و از این شمار که آوردن و نمودن آنها، گفتگو را دراز می کند بسیار در دیوان خاقانی و غزلیات حافظ می توان یافت که بی آنکه بتوان دور از شأن حافظ نسبت تقلید به وی داد، مؤید توجه بسیار وی به خاقانی و زبان او در غزل است و بدون تردید خاقانی را می توان از این نظر عامل ارزنده‌یی در تحول غزل دانست.

اگر چه همان طور که یادآوری شد خاقانی در دورانی می زیست که روزگار تحول و تکامل غزل بود و به همین دلیل نمونه‌ها و رنگهایی از عوامل این تکامل که بعدها به وسیلهٔ عطار، مولانا، عراقی، حافظ به انجام رسید در غزلیات او می توان یافت ولی شباهت و همگونگی برخی از غزلیات و ابیات او به حافظ بیش از دیگر شاعران است در حالی که چنین کیفیت و تشابهی میان غزلیات او و سعدی تا این اندازه به چشم نمی خورد زیرا اگر چه برخی از ابیات وی به شیوهٔ تعبیر سعدی بسیار نزدیک می شود و از همان نرمی و موج لطیف برخوردار است، در ابیات دیگر همچنان خشونت و ناملایمی را باز می یابد، چنان که در ابیات زیر:

از تَفِّ دل آتشین زبانم | زان نام تو بر زبان نرانم
ترسم که چو صبرم از غم تو | نام تو بسوزد از زبانم
فریاد کز آتش دل من | فریاد بسوخت در دهانم
بالای سر ایستاده زورم | وز پستی غم فتاده جانم
مشتی خاکم سبک تر از باد | هم کشتی آهن گرانم
گر آهن نیستی تفِ آه | با خود بردی بر آسمانم

چون ریم[۱۳] آهم زبند آهن   پالوده و سوخته روانم
لب تشنه ترم زسگ گزیده   از دست کس آب چون ستانم
وز کوی کس آب چون توان خواست   کاتش ندهند رایگانم
دور از تو زبی تنی که هستم   چون وصل تو هست بی نشانم
مجهول کسی نیم شناسند   من شاعر صاحب القرانم
از من اثری نمانده ما ناک   خاقانی دیگرم، نه آنم

و یا به عنوان نمونه در این بیت خاقانی:

مهر بریدن ز دوست مذهب ما نیست   لیک چنین هم طریق ورسم ترا بود

که شیوهٔ تعبیر وی در مصراع نخست به زبان سعدی و حافظ نزدیک می‌شود ولی بقیهٔ بیت به هیچ روی با زبان این دو شاعر بزرگ مقدار برابری نمی کند زیرا همین مضمون را در موارد مختلف سعدی و حافظ بسیار شیرین‌تر و لطیف‌تر سروده‌اند که به نمونه‌یی از آنها اشاره می‌شود:

از سعدی:

ما در خلوت به روی غیر ببستیم   از همه باز آمدیم وبا تو نشستیم
هر چه نه پیوند یار بود بریدیم   و آنچه نه پیمان دوست بود شکستیم
دوستی آنست سعدیا که بماند   عهد وفا هم بر این قرار که بستیم

اگر چه مهر بریدی و عهد بشکستی   هنوز بر سر پیمان و عهد و سوگندم

از حافظ:

وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم   که در طریقت ما کافری است رنجیدن

برق عشق آتش غم در دل حافظ زد و سوخت   یار دیرینه ببینید که با یار چه کرد

ولی با این حال، باز گهگاه نمود شیوه‌های تعبیر خاقانی در غزلیات این شاعران بزرگ نشان می‌دهد که خاقانی در مسیر تحول غزل تا چه پایه سهم داشته است و غزلیات زیر که از وی مقابل غزلیات سعدی گذارده می‌شود شاید بتواند مفهوم این مدعا را تا اندازه‌یی گواهی دهد:

---

۱۳. آنچه که از آهن پس از ذوب در کوره باقی می‌ماند یا به هنگام پتک زدن از آن فرو می‌ریزد.

از خاقانی:

یارب از عشق چه سرمستم وبی خویشتنم
دست گیریدم تا دست به زلفش بزنم
گر به میدان رود آن بت مگذارید دمی
بو که هشیار شوم برگ نثاری بکنم
نگذارم که جهانی به جمالش نگرند
شوم از خون جگر پرده به پیشش بتنم
یا مرا بر در میخانهٔ آن ماه برید
کاین خمار من از آنجاست همانجا شکنم
صورت من همه اوشد، صفت من همه او
لاجرم کس من و من نشنود اندر سخنم
نزنم هیچ دری تام نگویند آن کیست
چو بگویند مرا باید گفتن که منم
نیم جان دارم و جان سایه ندارد به زمین
من به جان می زیم و سایهٔ جانست تنم
ازضعیفی که تنم هست نهان گشته چنانک
سالها هست که در آرزوی خویشتنم
گو مرا پرسی و چیزی به تو آواز دهد
آن نه خاقانی باشد، که بود پیرهنم

از خاقانی:

هرگز بود به شوخی چشم تو عبهری؟
یاراست تر زقد تو باشد صنوبری؟
یا داشت خوبتر ز تو معشوق عاشقی
یا زاد شوخ تر ز تو فرزند مادری؟
گر بگذرم زکوی تو روزی هزار بار
بینم نشسته بر سر کویت مجاوری
یا دست بر دلی زتو یا پای در گلی
یا باد در کفی زتو یا خاک بر سری

از سعدی:

تا خبر دارم ازاو بی خبر از خویشتنم
با وجودش زمن آواز نیاید که منم
پیرهن می بدرم دمبدم از غایت شوق
که وجودم همه او گشت و من این پیرهنم
ای رقیب اینهمه سودا مکن وجنگ مجوی
برکنم دیده که من دیده ازو برنکنم
خود گرفتم که نگویم که مرا واقعه ایست
دشمن و دوست بدانند قیاس از سخنم
در همه شهر فراهم ننشست انجمنی
که نه من در غمش افسانهٔ آن انجمنم
برشکست ازمن وازرنج دلم باک نداشت
من نه آنم که توانم که ازاو برشکنم
گر همین سوز رود با من مسکین در گور
خاک اگر باز کنی، سوخته یابی کفنم
گربخون تشنه یی اینک من وسر باکی نیست
که به فتراک تو به زانکه بود بر بدنم
مرد و زن گر به جفا کردن من برخیزند
گر بگردم ز وفای تو نه مردم که زنم

از سعدی:

کس در نیامدست بدین خوبی از دری
دیگر نیاورد چو تو فرزند مادری
خورشید اگر تو روی نپوشی فرو رود
گوید دو آفتاب نباشد به کشوری
اول منم که در همه عالم نیامدست
زیباتر از تو درنظرم نیست هیچ منظری
هرگز نبرده‌ام به خرابات عشق راه
امروزم آرزوی تو در داد ساغری

کردی زبی دلی تو مرا در جهان سَمر　　یا خود به حسن روی تو کس نیست در جهان
نی نی دلی است چون من و نی چون تو دلبری　　یا هست و نیستم ز تو پروای دیگری
نی چون من است در همه عالم ستم کشی　　بر سرو قامتش گل بادام و روی چشم
نی چون تو هست در همه گیتی ستمگری　　نشنیده‌ام که سرو چنین آورد بری
پـرآن شود ز زیر کُلَه زاغ زلف تو　　رویی که روز روشن اگر بر کشد نقاب
تا بر پرد ز بر دل من چون کبوتری　　پرتو دهد چنان که شب تیره اخگری
زان زلف عنبرینت زخم چنبری شود　　همراه من مباش که عبرت برند خلق
تا پشت من خمیده شود همچو چنبری　　در دست مفلسی چو بینند گوهری
گویی چرا کشی سرزلف مُعنبرم؟　　من کم نمی کنم سرمویی زمهر دوست
گویم که سازمش زدل خویشِ مجمری　　ور می‌زنند به هر بن موئیم نشتری
گویی که شِکَّر مَئت آید به آرزو　　روزی مگر به دیدهٔ سعدی قدم نهی
گویم حدیث در دهنت باد شکری　　تا در رهت به هر قدمت می‌نهد سری

و در دیوان غزلیات سعدی غزلیات دیگری با همین وزن و قافیه هست که برای تأیید موضوع مطلعهای آنها آورده می‌شود:

هر نوبتم که درنظر ای ماه بگذری　　بار دوم زبار نخستین نکوتری

ای برق اگر به گوشهٔ آن بام بگذری　　آنجا که باد زهره ندارد خبربری

رفتی و همچنان به خیال من اندری　　گویی که در برابر چشمم مصوّری

و باز همچنان در اشعار سعدی ابیات دیگری هست که نزدیکی شیوهٔ تعبیر این دو شاعر را به هم تایید می کند، مانند ابیات غزلهای زیر:

از خاقانی:　　از سعدی:

امروز دو هفته است که روی تو ندیدم　　دو هفته می گذرد کان مه دو هفته ندیدم
وآن ماه دو هفت از خم موی تو ندیدم　　به جان رسیدم از آن تا به خدمتش برسیدم

خاقانی از تو هم به تو نالد ز بهر آنک　　ما راشکایتی ز تو گر هست، هم به تست
از تو گریز نیست که هم خصم و داوری　　کز تو به دیگری نتوان برد داوری

و صرفنظر از این گونه ابیات که با یک وزن و قافیه سروده شده و دارای شیوهٔ تعبیر کم و

بیش مشابهی هستند، برخی از غزلیات دیگر خاقانی احساس شیوهٔ تعبیر سعدی را در انسان می‌انگیزد، مانند غزلیات با مطلعهای زیر:

آمد نفس صبح و سلامت نرسانید　　بوی تو نیاورد و پیامت نرسانید

چو به خنده باز یابم، اثر دهان تنگش　　صدف گهر نماید، شکر عقیق رنگش

شمع شبها به جز خیال تو نیست　　باغ جانها به جز جمال تو نیست

به رخت چه چشم دارم که نظر دریغ داری　　به رهت چه گوش دارم، که خبر دریغ داری

به این ترتیب می‌توان دید که خاقانی نیز در تحول غزل و سیر تکامل شیوه‌یی که به ویژه در غزلیات عاشقانه، سعدی آن را در کمال لطافت و نرمی و استواری باز نمود سهیم بوده است با این تفاوت که زبان وی جویبار مترنمی‌است که همواره با زمزمه‌یی جوان و دل انگیز از میان چمن‌زار می گذرد و زبان خاقانی گاه رود کف آلودی است که با غوغا راه خود را از لابلای تخته سنگهای ناهموار باز می کند. سعدی همیشه زود آشنا و نزدیک به فهم است ولی خاقانی گهگاه به بیان پیچیده و دور از ذهن گرایش یافته و ازلطف و نرمی و یکدستی غزل خویش می کاهد.

ت. جمال‌الدّین عبدالرّزّاق و ظهیر

تا پایان قرن ششم، جز سنایی، انوری، خاقانی که گفتگو پیرامون تأثیر آنان در شیوهٔ تعبیر غزل و سیر تکامل آن گذشت، شاعران دیگری مانند: ادیب صابر، سید حسن غزنوی، اثیرالدین اخسیکتی، عماد شهریاری، مجیرالدین بیلقانی نیز وجود داشتند که اگر چه دست‌اندرکار غزل‌سرایی نیز بوده‌اند ولی بررسی دقیق آثار آنان در این زمینه، به سبب چشمگیر نبودن و محدودیت کارشان در غزل، نمی‌تواند نمودار نکته‌های مهم و جالب توجهی در تبدیل شیوه و تکامل غزل باشد ولی جز اینان در مسیر این پژوهش به نام دو تن دیگر ازشاعران بزرگ باز می‌خوریم که هر یک به سهم خویش توانسته‌اند درتحول غزل مؤثر باشند، یکی از اینان جمال‌الدّین عبدالرّزاق از دیار اصفهان و دیگری ظهیرالدّین فاریابی از سامان خراسان است.

جمال‌الدّین که روزگار زیست سنایی را در دوران جوانی و عهد انوری، خاقانی،

مجیر و همچنین ظهیرالدّین فاریابی را درک کرده بود از چهره‌های تابندهٔ شعر و غزل اصفهان در قرن ششم هجری و نخستین کسی است که تأثیر و نفوذ شعر فارسی و گویش خراسانی را به سوی سرزمین‌های مرکزی و غربی ایران در زبان خود تجسم بخشید و با آنکه شاعری قصیده پرداز است زبان وی در غزل جهش چشم گیری را به سوی تکامل شیوهٔ عراقی و نرمی و ساد گی وشیوایی ویژهٔ این سبک نشان می‌دهد و گویی خود نیز به این کیفیت زبان خویش توجه داشته که گفته است:

به غزلهای همچو آب روان   به مدیح چو لؤلؤی مکنون

وی که در غزلسرایی شیوه‌یی چون انوری اختیار کرده، با آنکه غزلیاتش از نظر یکدستی و متانت سبک به پایه شاعر ابیوردی نمی‌رسد ولی از نظر ظرایف و ملاحت و همچنین روشنی اندیشه و روانی و شیرینی که ویژهٔ غزل سعدی است از او برتری جسته، سخنش با همه ساد گی و روانی از تأثیر قواعد بلاغت و صناعت برخورداری بسیار دارد.[١٤]

بهترین مایه شیوهٔ تعبیر سعدی را در ترجیع بند جمال الدین که به مطلع:

ای نام تو دستگیر آدم   وی عقل تو پایمرد عالم[١٥]

سروده می‌توان یافت که اگر آن شوق و شور و نشاط عاشقانه و شادابی و سرکشی را که در روح سعدی مواج و در تمام ادب فارسی در نوع خود بی مانند است به آن بیفزائیم زبان سعدی را مقابل خواهیم دید، گویی در مسیر تأثیر و نفوذ زبان شعر از شرق به غرب و نواحی مرکزی و جنوبی ایران هر چه زبان به سوی زادگاه سعدی پیش می‌رود، از ویژگیهای بیشتری که زبان شیخ شیراز از آن برخوردار است سرشار می‌شود.

در سخن پیرامون انوری گفته شد که زبان او در غزل، نزدیکترین زبان به سعدی است، با اینکه چنین داوری در مجموع نابجا و گزاف گویی نیست، باز به نظر نگارنده در برخی از سروده های غنایی و غزلی جمال الدین عبدالرزاق جاذبه و کششی هست که شیوهٔ تعبیر و لطافت و ظرافت روح او را بیشتر به سعدی مانند کرده است، به ویژه ساد گی و روانی ویژه‌یی که در عین شیوایی، زبان را به شیوهٔ تکلم نزدیک و فهم آن را آسان می کند، در زبان غزل جمال الدّین بیش از دیگر شاعران قرن ششم هجری به چشم

---

١٤. بدیع الزّمان فروزانفر، سخن و سخنوران، ص ٥٤٨.

١٥. ر. ک: ترجیع بند سعدی، بند نهم به مطلع:

ای روی تو آفتاب عالم   انگشت نمای آل آدم

می خورد. گویی در زبان شعر، به ویژه غزل دو گونه ساد گی و روانی وجود دارد، یکی زبانی که از نیمهٔ قرن سوم تا نیمهٔ قرن پنجم هجری میان شاعران خراسان رواج داشت و بدون رعایت ظرافت و هیچگونه لطافت غزلی نمودار اندیشه های ساده و عواطف عاشقانهٔ حسی و ابتدایی آنان بود، و دیگر آن ساد گی که با توجه به ورود و نفوذ واژه های عربی می تواند اندیشه های لطیفتر و واکنشهای روحی عاشق را از زوایای اندیشه انتخاب کند و با رعایت قوانین بلاغت و فصاحت و به کار بردن ظرایف دلنشین در غزل باز نماید و در حقیقت غزل را از نوعی تأثیر موسیقی داخلی که پس از خواندن، احساس شاعرانهٔ آدمی را می‌انگیزد برخوردار کند.

در حقیقت این تفاوت اصیل و بسیار ظریفِ شیوهٔ تعبیر خراسانی و عراقی است که به ترتیب از ساد گی نخست و دوم سهم دارند و سخن جمال الدین عبدالرزاق از این نظر به مرحلهٔ بلندی از کمال نزدیک شده و مقدمهٔ ظهور غزلسرایان بزرگ قرن هفتم به ویژه سعدی قرار گرفته است. به این ابیات از غزلیّات جمال الدین دقیق شویم:

چه عجب گر دلت زمن بگرفت ... که مرا دل زخویشتن بگرفت
شدم از ضعف آنچنان که مرا ... باد بِرِبُود و پیرهن بگرفت
سخنی با تو خواستم گفتن ... گریه خود راه بر سخن بگرفت

بی توام کار بر نمی آید ... بر من این غم به سر نمی آید
ترسم از من بدر شود جانم ... کز درم دوست در نمی آید
روز بگذشت و هم نیامد یار ... تو چه گویی مگر نمی آید؟
این همه یارب سحرگاهی ... خود یکی کارگر نمی آید؟

یا زچشمت جفا بیاموزم ... یا دلت را وِفا بیاموزم
پرده بردار تا خلایق را ... معنی و الضُحیٰ بیاموزم
تو ز من شرم و من ز تو شوخی ... یا بیاموز یا بیاموزم
نشوی هیچگونه دست آموز ... چکنم تا ترا بیاموزم
به کدامین دعات خواهم یافت ... تا روم آن دعا بیاموزم

اگر چه همه غزلیات جمال الدّین از این دست نیست، ولی هنگام خواندن این گونه سروده های وی آدمی احساس می کند زبان سعدی، تا اندازهٔ جالب توجهی از ساد گی و

روانی زبان او مایه دارد و به این ترتیب بدون تردید جمال‌الدّین عبدالرّزاق را نیز باید مانند انوری از بهترین غزلسرایان پیش از سعدی و زبان او را به تحقیق از مراحل مهم تکامل زبان غنایی سعدی و بهتر بگوئیم واسطهٔ انوری و سعدی از این نظر دانست.

همگام با جمال‌الدّین، ظهیرالدّین فاریابی قصیده‌سرا و غزل‌پرداز بزرگ نیمهٔ دوم قرن ششم و معاصر انوری و مجیر و جمال‌الدّین را که پیروی شیوهٔ انوری می کرد، نیز باید در سیر تکامل شیوهٔ تعبیر غزل در سبک عراقی سهیم دانست. شیوهٔ وی در شاعری به اندازه‌یی در روش شاعری انوری قرار داشت که برخی از شاعران کاشان پس از وی، داوری برتری سخن او با انوری را بر یکدیگر به مجدهمگر بردند.[۱۶]

زبان شعر ظهیر به ویژه در غزل، از دست سخن همان دسته از شاعرانی است که انوری مقدم آنان است و وی نیز همان روش شاعران اواسط قرن ششم را که بیشتر به ایراد معانی لطیف با زبانی ساده و روان و الفاظ نرم و هموار در غزل توجه داشت و پس از تکامل بیشتر در قرن بعد سرانجام، حد اعتلای آن درغزل سعدی شکل گرفت پیروی می کرد. اینک قسمتی از قطعه‌یی را که ظهیر در مدح شاه جهان اردشیر سروده و قسمت بیشتر آن در متن کامل غزل قرار دارد درمقابل غزلی از سعدی با همان وزن و قافیه قرار می دهیم:

از ظهیر:	از سعدی:
هزار توبه شکستست زلف پر شکنش	رها نمی کند ایام در کنار منش
کجا به چشم درآید شکست حال منش	که دادخود بستانم به بوسه‌از دهنش
دل شکسته اگر زلف او بر افشانی	همان کمند بگیرم که صید خاطر خلق
کم از هزار نیابی به زیر هر شکنش	به خود همی کند و درکشم به خویشتنش
مرا دودیده زحسرت سپید گشت چنانک	ولیک دست نیارم زدن در آن سر زلف
فرح نیابم از آن جز به بوی پیرهنش	که مبلغی دل خلق است زیر هر شکنش
چنین که با سرزلفش روان‌من خو کرد	غلام قامت آن لعبتم که بر قد او
چگونه اُلف بود روز حشر با بدنش	بریده‌اند لطافت چو جامه بر بدنش
همیشه اشک چو باران زدیده می بارم	زرنگ و بوی تو ای سرو قد سیم‌اندام
مگر که تازه بماند رخ چو نسترنش	برفت رونق نسرین و باغ و نسترنش

۱۶. دیوان ظهیر فاریابی، ص ۵۵.

دلم زچاه زنخدان او چگونه رهد — یکی به حکم نظر پای در گلستانش نه
چو دست در نتوان زد به عنبرین رسنش — که پایمال کنی ارعوان و یاسمنش
در آب دیدهٔ من غرق شد چو نیلوفر — خوشا تفرج نوروز خاصه در شیراز
خیال قد چو شمشاد و روی چون سمنش — که بر کند دل مرد مسافر از وطنش
از آن چو دایره غم در میان گرفت مرا — عزیز مصر چمن شد جمال یوسف گل
که راه نیست خرد را به نقطهٔ دهنش — صبا به شهر در آورد بوی پیرهنش....

ث. سعدی

پس از پایان قرن ششم تا ظهور سعدی که زبان سخنش در حد اعتلای شکوهمندی و فصاحت و بلاغت است به نام شاعر دیگری که در سیر دگرگونی غزل مؤثر باشد بر نمی‌خوریم. شاید چنین خاموشی تا درخشش ستارهٔ طبع سعدی نتیجهٔ حمله و ترکتاز مغول در اوایل قرن هفتم و نابسامانی وضع حکومتها و آشفتگی زندگی مردم ایران باشد که شرح آن در بخش گذشته آمد و دیدیم که تنها سامان فارس در این گیرودار از آرامش نسبی برخوردار بود و به همین مناسبت پناهگاهی برای ارباب دانش و علوم و اهل فضیلت و شعر و ادب به شمار می‌رفت.

اکنون سخن از مردی است که با ظهور خود و شیوهٔ بی مانند خویش در سخنوری و سخن پردازی، قرن هفتم هجری قمری را میان قرون شعر و ادب ایران، تشخّص و درخشند گی چشم گیری بخشید و هنوز پس از سپری شدن هفت قرن، و در رسیدن این روزگار که شاعران چیره طبع و گرم زبان بسیاری در پهنهٔ ادب پارسی تاخته‌اند، مانندش در نظم و نثر شیوهٔ ویژه‌یی که وی در بیان مفاهیم ذهنی خویش داشت نیامده است و زبان آن روزگار وی، هنوز همچنان استوارترین پایه و معیار اصیل فصاحت و بلاغت است. بی هیچ دودلی نقد سخن و باز نمودن دقایق و ظرایف زبان نابغه‌یی که در زبان آوری — به ویژه غزل سرایی — از مرزهای اعجاز گذشته و نه تنها والاترین آثار منثور را به ادب فارسی بخشیده، بلکه زبان غزل را در بهترین مشخصات غنایی تا اوج برده، به آسانی میسّر نیست.

در مورد شعر واقعی که بر آمد تأثیر پذیریهای آدمی از محیط خویش و باز نمودن واکنشهای درونی است در مقدمهٔ این کتاب تحلیل گسترده‌یی انجام شد، که با توجه به آن چون نمایش اندیشه‌های مجرد و هیجانها و واکنشهای روحی انسان که از عواطف و

احساسات وی سرچشمه می گیرد تنها راهی است که انسانها را به دنیای درون یکدیگر رهنمون می‌شود، می‌توان نتیجه گرفت که غزل در میان انواع شعر یکی از اصیل‌ترین و دیرین‌ترین صورتهای ملفوظ و مکتوب شاعران سخن پرداز است و به قول دشتی:

«غزل سر گذشت دل است، انسان عشق می‌ورزد، زیبایی او را به وجد می آورد آرزوها به رنگهای گوناگون بر وی ظاهر می‌شوند، امیدهای انجام نیافته او را رنج می‌دهند، شبهای پر از خیال و آشفتگی، خواب از دیده‌اش می‌ربایند، دیدار معشوق او را مست می کند، بی وفایی و شکست چون تیزاب قلب او را می‌خورد، به همین ترتیب مشاعر گوناگون در اندرون وی غوغایی می‌انگیزند و تعقل و خویشتن داری را زبون و بی چاره می کند، غزل شرح این ماجراهای روح و ترسیم صورت این عواطف است.»[۱۷]

با توجه به معانی و مفاهیم غزل و این تعریف جامع باید گفت بزرگترین امتیاز زبان سعدی این است که تا سر حد اعجاز و سحرآفرینی، در متن غزل و مشخصات کامل شعر غنایی قرار دارد، بی آنکه سخنش پیچیده و دور از ذهن باشد و یا از بسیاری سادگی، از تشخص و بلندی فرو افتد، بی آنکه غرابت مضمون تراشان و ابداع باریک خیالان در آن خود نمایی کند و آدمی را از لذت خیال انگیزی غزلیات وی محروم دارد.

روشن است که بررسی زبان غزلسرایی چون سعدی و نمایش سرقوت تعبیرهای غنایی او کار دشواری است و نمی‌توان برای باز نمودن سحر سخن او موازین معینی به دست داد، اگرچه برای دست‌یابی به این مهم، چیرگی در تمام فنون لغت و ادب و تحلیل و تعلیل‌های فنی حاصل باشد، زیرا با این همه باز باید نیروی زبان او را با لطایف ذوق و تأثیر پذیری احساساتی لطیف چشید و روانی و گوارایی غزلیات او را دریافت.

با توجه به آنچه در این بخش آمد، بی آنکه سخن به استقلال پیرامون سعدی باشد در سیر تحول و دگرگونی زبان غزل وسیلهٔ شاعرانی چون: سنایی، انوری، خاقانی، جمال‌الدین عبدالرزاق، ظهیر فاریابی و چگونگی تغییر سبک خراسانی به عراقی شواهد و نکاتی آورده شد که رنگ و بویی از شیوهٔ تعبیر سعدی داشت و نمایشی از شکفتگیهای آغازین شیوهٔ او در غزل فارسی بود، ولی نه تنها گفته‌های پیشین، بلکه آنچه از این پس در حوصلهٔ این گفتار باشد، نخواهد توانست به آسانی سر استحکام و اعجاز سخن شیخ

---

۱۷. علی دشتی، قلمرو سعدی، ص ۳۴۳.

شیراز یا استاد مسلم غزل عاشقانهٔ فارسی را باز نماید. تردید نیست که از سنایی تا سعدی، یعنی از اوایل قرن ششم تا آغاز قرن هفتم هجری و پیش از آنکه دامنهٔ شعر و شاعری و نفوذ زبان، از نواحی شرقی و مرکزی به جنوب ایران و نواحی شاعر پرور فارس برسد، پایه‌های تحوّل زبان و شیوهٔ تعبیر غزل که اوج آن در زبان سعدی متجلی شد، در مدت یک قرن وسیلهٔ شاعران دیگر استوار شده بود و شیخ شیراز با چنان وسعت دید و بهرمندی از تجربیات زندگی و دانشهای روز که می‌دانیم، به آثار شاعران سه قرن و نیم پیش از خود کاملا توجه داشت و از آنان کم و بیش تأثیر پذیرفته بود، ولی این تأثیر پذیریها و توجه به زبان آوران پیشین، نه تنها از مقام شامخ وی که باز در همه حال وجود نبوغش همراه آثار اوست نمی کاهد، بلکه امری منطقی و طبیعی است، زیرا در تاریخ ادب تمام اقوام و ملل، نویسنده و ادیب و شاعری نمی‌یابیم که از آثار پیشینیان خویش تأثیری نیافته باشد و این کیفیت به ویژه در استادان فن، نتیجهٔ تحول زبان و تشابه فکر و احساس آنان است، زیرا عوامل محیط که انگیزهٔ شاعر است، هر قدر نیز گسترده باشد باز همچنان محدود و برای آنان به نسبت درک و رقت احساساتشان مشابه است، تنها جهان بینی و شیوهٔ تحلیل مسایل و همچنین واکنشها و شیوهٔ تعبیر متفاوت است که امتیاز آنان را مشخص می کند.

به این ترتیب اگر چه شیوهٔ تعبیر سعدی تا اندازه‌یی به وسیلهٔ شاعران پیشین پایه گذاری شده بود، ولی اگر در غزلیّات وی موارد مشابهی با گذشتگان یافت می‌شود که وی بر سبیل منافسه با آنان ساخته و پرداخته است، نمی‌توان استاد سخنی چون او را پیرو متقدمین وی دانست زیرا در این منافسه همه جا پیروز بیرون آمده و آن اثر را زیباتر وشکوهمندتر ساخته و پرداخته است چنان که برای مثال مضمون «متنبّی» شاعر عرب را که می‌سراید:

وَ ما کُنْتُ مِمَّنْ یَدْخُلُ الْعِشْقُ قَلْبَهُ   ولکِنَّ مَنْ یَبْصِرُ جُفُونَکَ یَعْشِقُ

به چنین شیوهٔ زیبا و دلربایی سروده است:

عشقبازی نه طریق حکما بود ولی   چشم بیمار تو دل می برد از دست حکیم

و چنین حالتی در غزل او در مقام مقایسه با آثار غزلسرایان پیش از وی نیز به خوبی مشهود است که نمونه‌های بسیاری از آن در پیش آورده شده است که می‌تواند گواه این مدعا باشد، ولی باید دید آیا راز پیروزی سعدی که تاریخ ادب ایران به گواهی منتقدان و اهل ادب او را کاروانسالار غزلهای عاشقانه و زیباترین شیوه‌های تعبیر در این هنر قرار

داده است چیست؟

در زبان غزلیات سعدی مانند شیوه‌یی که در دیگر آثار شعر و نثر او رعایت شده یک نوع سادگی و روانی موج می‌زند که قابل تعبیر و توصیف دقیق نیست و همین کیفیت خاص است که سخن او را سهل ولی ممتنع می‌نماید. این سادگی که ویژهٔ نبوغ شاعرانه و زبان مرصّع اوست تنها تابع مسیر زبان و نزدیک شدن غزل به زبان تکلم و محاوره که در قرن ششم پایه‌های آن استوار شد نیست، بلکه یک نوع هنر سحرآفرینی و ایجاز که ویژهٔ طبع ظریف و دقیق و در حال روشنِ سعدی است نیز همراه این سادگی است. زبان شاعران قرون چهارم و پنجم نیز ساده و روان و نزدیک به فهم بود ولی از بدایع تشبیه و استعاره و مجازهای لطیف و دور از پیچیدگی که در حقیقت یک نوع خاصیت خیال انگیزی به غزل می‌دهد و به موسیقی درونی شعر قابل تعبیر است عاری بود، زبان شعر این قرون از یک سادگی ابتدایی برخوردار بود ولی فخامت و تشخّص زبان غنایی را نداشت.

زبان شاعران قرن ششم در حالی که به انواع واژه‌های ترکی و عربی آمیخته شده بود و ناگزیر مفاهیم بیشتری را در یک شعر به همراه داشت به سوی سادگی و حسن ترکیب سیر کرد ولی بدایع و یکدستی غزلیات سعدی را به همراه نداشت و از ظرافتها و دقایقی که در غزلیات سعدی به کار رفته است بی بهره بود. یکی از رازهای استحکام و دلنشینی زبان سعدی در غزل این است که با جای دادن مفاهیم و اندیشه‌های وسیع عاسقانه که در متن کامل شعر غنایی قرار دارد، گونه‌های مختلف عواطف و احساسات لطیف حود را با به کار گرفتن تشبیهات و استعارات زیبا و دلپذیر که عایق دستیابی به مطور او نمی‌شود به سادگی و شیرینی و روانی بیان کرده، بی آنکه رعایت سادگی کلام از تشخّص و بلندی زبان او بکاهد و یا تشبیهات و استعارات او ذهن را در فهم مطالب، گرفتار مشکل کند، این هنر نبوغ شاعرانهٔ سعدی، به ویژه در غزلسرایی است که تا حد سحرآفرینی و اعجاز رسیده است، در حالی که چنین کیفیت جامعی را در زبان پیشینیان و حتی معاصران وی نمی‌توان یافت زیرا آنان در نزدیک ساختن زبان غزل به زبان گفتگو تشخّص و لطایف غزل را ازیاد برده و یا گهگاه ذوق آنان از کار بازمانده و به نبوغ سعدی نرسیده است. برای نمونه غزل زیر از عراقی را که از معاصران سعدی است و از زبان آن روزگار و طبع شاعرانهٔ پسندیده‌یی برخوردار است مورد توجه قرار می‌دهیم:

شاد کن جان من که غمگین است رحم کن بر دلم که مسکین است

روز اول که دیدمش گفتم آنکه روزم سیه کند این است
روی بنما که تا نظاره کنم کارزوی من از جهان این است
با رهت دین من همه کفر است با رخت کفر من همه دین است
گهگهی یاد کن به دشنامم سخن تلخ از تو شیرین است

شیوهٔ تعبیر نزدیک به شیوهٔ شیخ است ولی مضمون بیت چهارم عراقی را سعدی به گونه‌های دیگر سروده:

دیگر از آن جانبم نماز نباشد گر تو اشارت کنی که قبله چنین است

من آن نیم که حلال از حرام نشناسم شراب با تو حلال است و آب بی تو حرا[م]

می حرام است ولیکن تو بدین نرگس مست نگذاری که زپیشت برود هشیاری

بخورم گر زدست تست نبید نکنم گر خلاف تست نما[ز]

چه نماز باشد آن را که تو در خیال باشی تو صنم نمی گذاری که مرا نماز باشد

با ارزیابی این اشعار و نمونه‌های دیگر روشن می‌شود که رعایت سادگی و استفاده از استعاره و مجازهای نزدیک به ذهن و دیگر نکاتی که در غزل سعدی هست تا اندازه به شعر او تأثیر و رعنایی می‌دهد. تردید نیست که زبان دوران سعدی سیر کمال را انجام داده بود ولی سخن اینجاست که سعدی این زبان را با نبوغ خود به ممکن رسانید. غزل دیگری از عراقی و سعدی را برای نتیجه گیری بهتر مقابل می گذا[ریم]

از عراقی:

مشو مشو ز من خسته دل جدا ای دوست
مکن مکن به کف اندُهَم رها ای دوست
برس که بی تو مرا جان به لب رسید برس
بیا که بر تو فشانم روان، بیا ای دوست
بیا که بی تو مرا برگ زندگانی نیست
بیا که بی تو ندارم سر بقا ای دوست
اگر کسی به جهان در، کس دگر دارد

از سعدی:

زحد گذشت جدایی میان ما ای [دوست]
بیا بیا که غلام توام؛ بیا ای د[وست]
اگر جهان همه دشمن شود
به تیغ مرگ شود دست من ز ه[م]
سرم فدای قفای ملامت است ...
گرم بود سخن دشمن از قفا ای
به نازا گر بخرامی جهان بر آشوبی

من غریب ندارم مگر ترا ای دوست / به خون خسته اگر تشنه یی، هلا ای دوست
چه کرده‌ام که مرا مبتلای غم کردی / وفای عهد نگهدار و از جفا بگذر
چه اوفتاد که گشتی ز من جدا ای دوست / به دوستی که نیم یاربی وفا ای دوست
کدام دشمن بدگو میان ما افتاد / هزار سال پس از مرگ من چو باز آیی
که اوفتاد جدایی میان ما ای دوست / ز خاک نعره برآرم که مرحبا ای دوست
بگفتِ دشمن بدگو، ز دوستان مگسل / اگر به خوردن خون آمدی هلا برخیز
به رغم دشمن، شاد از درم درآ ای دوست / اگر ببردن دل آمدی، بیا ای دوست
از آن نفس که جدا گشتی از من بی دل / بساز با من رنجور ناتوان، ای دوست
فتاده‌ام به کف محنت و بلا ای دوست / ببخش بر من مسکن بی نوا ای دوست
چو از زیان منت هیچگونه سودی نیست / حدیث (سعدی) اگر بشنوی چه چاره کنم
مخواه بیش زیان من گدا ای دوست / به دشمنان نتوان گفت ماجرا ای دوست

مقایسهٔ این دو غزل نشان می‌دهد که زبان غزل در زمان سعدی تا اندازهٔ زیادی از مزایای کامل شیوهٔ عراقی برخوردار بوده است و حتی به نظر می‌رسد غزل عراقی که چند بیت از آن در بالا آورده شده است از غزل مشابه آن که سعدی سروده با حالتر و دلنشین‌تر باشد ولی با این حال با توجه به چند بیت دیگر زیر:

ز دار ضرب تو ام سکه بر وجود زده / مرا بر آتش محنت میاز ما ای دوست
ز لطف گرد دل بی غمان بسی گشتی / دمی بگِرد دل پر غمان برآ ای دوست
ز شادی همه عالم شدست بیگانه / دلم که با غم تو گشت آشنا ای دوست
ز روی لطف و کرم شاد کن به روی خودم / که کرد بار غمت پشت من دوتا ای دوست
زهی رهی عراقی ز راه وامانده / ز لطف بر در خویشم رهی نما ای دوست

که از همین غزل است، خواهیم دید که غزل عراقی، با اینکه از زبان شیوایی برخوردار است، از یکدستی غزل سعدی و کمال کلی درمجموع بهره‌مند نیست تا چه رسد به غزلیات دیگر او و معاصران سعدی که از نظر زبان و هماهنگی ابیات با پرداخته‌های شیخ قابل مقایسه نیست. بیت دیگری از سعدی را در نظر می آوریم:

گلیم بخت کسی را چو بافتند سیاه / به آب زمزم و کوثر سفید نتوان کرد

این بیت آن چنان در اذهان و یادها رایج است که حکم مثل سایر یافته و شاید مصراع دوم آن از نظر منطقی قابل قبول نباشد. ولی آیا نتیجه یی که از منهوم کلّی آن در ذهن پدید می‌شود نیز چنین است؟

دشتی در این مورد می‌نویسد:

«نه در آب کوثر خاصیتی هست که پلاس سیاه را سپید کند و نه در آب زمزم، در هیچیک تیزابی و ماده‌یی نیست که سیاهی را بزداید، مخصوصا آب کوثر که از عسل شیرین‌تر و از شیر سپیدتر و از برف خنک‌تر است، پس طبعا گلیم بخت را چسبناک و پر از لک خواهد کرد، اما هر دو آب در قوهٔ تصور مسلمانان شأنی و عنوانی دارند، به طور مبهم اثر و کیفیت معجزه آسایی در آنها نهفته است، هر دو منزه و مبارکند و نصیب مردمان خوب و مقدس می‌شوند. آوردن این دو کلمه، به مضمون شعر قوتی می‌بخشد و به سعدی امکان می‌دهد که مصراع دوم را بدون آوردن حشوی تمام کند، همین مضمون را عراقی با اقتباس مصراع اول سعدی این طور بسته است:

گلیم بخت کسی را که بافتند سیاه سفید کردن آن نوعی از محالات است

«نوعی از محالات» با منطق سازگارتر است تا توسل به آب زمزم و کوثر، ولی از خواندن مصراع دوم عراقی، طلاب مدرسه مروی و مباحثهٔ مطوّل مُغْنی در ذهن می‌آید و ابدا با زبان شعر سازگار نیست.»[18]

در قسمت نخست این عقیده جای سخن هست، زیرا شاید سنجش منطقی زبان شعر فارسی به ویژه غزل که به گونه‌های مختلف بیان کنندهٔ مفاهیم معنوی و عاطفی انسان است صحیح نباشد و نتوان وجود آن مفاهیم را جز صورت ذهنی و تأثیر کلی آنها، در خارج درست و مطابق با واقعیت محسوس یافت و با چنین معیاری، در بسیاری از ابیات شعر فارسی، منجمله مصراع نخست همین بیت، نمی‌توان ارتباط منطقی پیدا کرد چه به این ترتیب می‌توان گفت: بخت نیز گلیمی ندارد تا در بافت آن رنگی مطرح باشد. آنچه در بخش دوم این عقیده پیرامون حسن تأثیر مفهوم کلی مصراع دوم عنوان شده، یکی از نمونه‌ها و هنر شعر سعدی است که با طنازی و زیرکی، به آنچه مقدمات ذهنی آدمیان است دست می‌یازد و از راه برگزیدن ساده‌ترین تشبیهات و استعارات ــ حتی اگر اعتقاد معنوی به تأثیر و پاکی و منزهی آب زمزم و کوثر باشد ــ ضمن بیان لطیف مفهوم، یک نوع موسیقی معنوی و درونی برای سخنش فراهم می‌بیند.

مفاهیم عالی غنایی و دقایق و ظرایف عاطفی را همراه با استعارات و تشبیهات

۱۸. علی دشتی، قلمرو سعدی، ص ۲۱۹.

لطیف و بکر و روشن در زبانی روان و ساده و در حال استوار و شکوهمند ریختن، بسی دشوار است، ولی دستیابی به آنچه سعدی در این زمینه پرداخته و در تمام غزلیات او مانند [illegible] شعر و نثرش، یکدست و کامل و بی گفتگوست، با آنکه سهل می‌نماید، از [illegible] گذشته و ممتنع شده است، چنان که نه تنها جزیی از سخن او را بی آنکه در [illegible] آن نقصی ظاهر شود نمی‌توان تغییر داد، بلکه آفرینش سخن دیگری [illegible] و با همان مضمون و شکل غیرممکن می‌نماید، که به راستی «حد همین است سخندانی و زیبایی را».

از این روست که نمایش کمال سخن سعدی به روشنی امکان ندارد، چه این کمال [illegible] نکات دقیق و کوچکی پدید آمده که استادان پیشین و پسین، هر یک قسمتی از آنها را کم و بیش به کار بسته‌اند ولی هیچ یک در مجموع سعدی نبوده و نشده‌اند.

پرهیز از تنافر حروف، نیاوردن واژه‌های متروک، اعجاز در حسن ترکیب جملات، دوری از هجاهای سه حرفی و التقای دو ساکن، اجتناب از استعاره‌های دور از ذهن و [illegible] حشو، رعایت اعتدال در تشبیهات معقول، دوری از اغراق‌های شگفت و غیرقابل پذیرش که ذهن را می آزارد، موزونی و روانی، گزینش استادانهٔ واژه‌ها و کمال [illegible] که در بافت غزل ممکن است وجود داشته باشد، رعایت معقول صنایع لفظی [illegible] روانی سخن یاری می کند، و از همه مهمتر تیزبینی شاعرانه نسبت به [illegible] ذهنی مردم و استفاده از آنها به منظور حُسنِ تأثیر عاطفی غزل، از وجوه امتیاز [illegible] سعدی است که بهترین نمونهٔ تکامل یافتهٔ شیوهٔ تعبیر عراقی است و همینهاست که [illegible] تعبیر مسحی و بدون زاویه‌های ذهن خراش را در غزل سعدی تعبیر می کند، وقتی انسان به عنوان نمونه با این ابیات از سعدی روبرو می‌شود:

ما دفتر از حکایت عشقت نوشته‌ایم   تو سنگدل حکایت مادر نوشته‌یی

تا چه کرد آنکه نقش روی تو بست   که در فتنه بر جهان بگشاد

[illegible] جنگم بزنی، پیش توسربرنکنم   این چنین یاروفادارچو بنوازی به

[illegible] بود که هر گز نبندم دل به خیال   به سرت کز سر من، این همه پندار برفت

برخیز که چشمهای مستت　　خفته است و هزار فتنه بیدار

در توصیف لطایفی که به سرعت و یکجا از آنها درک می کند عاجز می‌ماند، تفکیک مستدل اجزایی که مایهٔ دریافت یک لذت کلی از یک بیت یا یک غزل شده‌اند دشوار و ناممکن است، آرایش یک بیت با سودجویی از واژهٔ (نواختن) که هم مفهوم (زدن) و هم معنی (نوازش و دلجویی) را می‌رساند، ذوق سرشار ورقت خیال و لطف سخن می‌خواهد که مجموع آنها کار هر شاعری نیست ولی خیال انگیزی و شیوهٔ ویژهٔ سعدی آن چنان خواننده را در خویش غوطه می‌دهد که آدمی را متوجه صنایع و بدایع لفظی و معنوی سخن او نمی کند، آیا پس از خواندن ابیات زیر:

دست من گیر که بیچارگی از حد بگذشت　　سر من دار که در پای تو ریزم جان را

ما را سری است با تو، که گر خلق روزگار　　دشمن شوند وسر برود، هم بر آن سریم

زیبایی و دلنشینی معنی و آهنگ نرم و ساده‌یی که در ابیات موج می‌زند و لذت شاعرانهٔ کاملی را برای خواننده فراهم می کند اجازه می‌دهد که به بازی زیرکانه‌یی که با واژه‌های (بستن و گشادن) و (سر) شده است توجه کند؟ آیا این برای آن نیست که وی به مضمون بیشتر توجه داشته و مضامین و اندیشهٔ مجرد او هنگام شکل گرفتن واژه‌های متناسب را همراه خویش آورده‌اند؟

تمام غزلیّات سعدی از این نکات دلپذیر لبریز است، شاید دلیل این باشد که اصولا خود وی نیز با نبوغ شاعرانه‌اش روانی سخن را در قید آوردن صنایع لفظی نمی کرده و این استادی واقعی، ناخود آگاهانه در شعر او متجلی می‌شده است و از این روست که در غزل یا دیگر اشعار وی صنعتی نمی‌توان یافت که عایق مفهوم و مخلّ روانی و سادگی زبان او باشد و گویی خود وی نیز بر این معنی آگاه بوده که گفته است:

این قبای صنعت سعدی که در وی حشو نیست

حدّ زیبایی ندارد، خاصه بر بالای تو

آنچه گفته شد مزایای زبان سعدی بود ولی یک نکتهٔ مهم که از دقایق لطیف و وجوه امتیاز غزل اوست، اندیشه‌های غنایی سعدی است که خواه و ناخواه با شخصیت و جهان‌بینی او بستگی دارد و در زبان او به مناسبت تأثیر می کند.

در این گفتار آهنگ آن نیست که شخصیت سعدی برای دریافت چگونگی اندیشه‌هایش بررسی شود ویژه آنکه هر یک از آثار او صورتی از شخصیت وی را جلوه

می‌دهند. بوستان صحنهٔ آزادگی و تقوای اوست، در قصاید سعدی واعظ و ناصح ظاهر می‌شود و در گلستان حکیم و عالمی اجتماعی که روزگار بسیاری را سیر آفاق وانفس کرده و جهانی تجربه اندوخته است چهره می‌نماید، ولی دیوان غزل او جلوه‌گاه عواطف بشری و احساسات غنایی اوست و برای بررسی اندیشه‌های وی باید شخصیت عاشقانه و غنایی سعدی را که در شیوهٔ سخنش مؤثر است باز دید.

بی تردید آن مایهٔ تأثیر غنایی را که همه جا در غزل سعدی تا حد جوشش جلوه می‌کند و به زبان او وجد و شوری لطیف می‌دهد که مایه تشخّص ویژهٔ سخن و وجه امتیاز غزل وی با دیگران است باید در روح پر نشاط و عاشقانهٔ او جستجو کرد. شک نیست که سعدی عشق را خوب می‌شناسد و دل و روح او لبریز از عواطف و دقایقی است که از عشق می‌خیزد و از آن جدایی ندارد، در غزل سعدی تنها شاعری چیره طبع و توانا بر سخن دیده نمی‌شود، بلکه چهرهٔ موجودی عشق ورزیده و آشنا به رموز عشق، که از مزایای آن برخوردار شده و از رنجها و محرومیتهای همراه با آن بی‌نصیب نمانده نیز از غزلیّات او متجلّی است و این معنی در ابیات بسیاری از وی نمودار است:

آتشکده است باطن سعدی زشور عشق
سوزی که در دل است، در اشعار بنگرید

سعدیا سِرِّ عشق می‌گوید سخنانت به طبع شیرین گوی
هر کسی را نباشد این گفتار عود ناسوخته ندارد بوی

سعدیا اینهمه فریادزبی‌دردی نیست
آتشی هست که دود از سر آن برخیزد

آبِ شوق ازدست سعدی می‌رود بردست وخط
لاجرم چون شعر می‌آید سخن ترمی‌شود

با چیرگی و استادی که در زبان سعدی می‌شناسیم، آیا اگر وی چنین دید غنایی و چنین روحی پر از عوالم و عواطف عاشقانه نداشت و عشق را نمی‌شناخت و گرفتار آن نبود، باز سخنش به این شیرینی و دلپذیری شکل می‌گرفت؟ بی تردید چنین نمی‌شد

زیرا زبان، بیان کنندهٔ اندیشه و عواطف است و شکوه و اصالت اندیشه، به ویژه در شاعرانی که فکر را فدای زبان نکرده، بلکه بیشتر زبان را به پیروی قدرت خلاق اندیشه رها می کنند، در زیبایی و شیوایی سخن مؤثر است و بی تردید آن شور و نشاطی که در ترکیب جملات و شیوهٔ تعبیر سعدی است و غزل او را حد کمال مشخصات غنایی و متن غزل قرار می‌دهد، دور از استادی وی در زبان، برخاسته از روح عاشقانه و رقت عواطف او در این حال است و این امتیازی است که هیچ یک از شاعران پیش از وی و پس از او تا پایه سعدی بر آن دست نیافته‌اند.

چنان که اشاره شد این عشق‌شناسی و عشق‌ورزی و آشنایی به عوالم و احساسات و رنجها و کامیابیها و شورها و هیجانهای عاشقانه در سعدی، همه مربوط به عشقهای محسوس و قابل لمس مجازی و زمینی است ولی در میان غزلیات وی ابیاتی نیز یافت می‌شود که بویی از حکمت عرفان می‌دهد تا جایی که بسیاری وی را در زمرهٔ عرفا و حتی بعضی صوفی گفته‌اند، این اشتباه ناشی از این است که در برخی ابیات وی مانند:

تو پس پرده و ما خون جگر می ریزیم وه که گر پرده برافتد، که چه شورانگیزیم
باغ فردوس میارای که ما رندان را سر آن نیست که در دامن حور آویزیم

به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست
به حلاوت بخورم زهر که شاهد ساقی است
به ارادت بکشم درد که درمان هم از اوست
زخم خونینم اگر به نشود به باشد
خنک آن زخم که هر لحظه مرا مرهم از اوست

یا در ابیاتی از غزل زیر:

دوش در صحرای خلوت گوی یکتایی زدم خیمه بر بالای منظوران بالایی زدم
عقل کل را آبگینه ریزه ها در پای بود بسکه سنگ تجربت بر طاق مینایی زدم
پایمردم عقل بود آنگه که عشقم دست داد پشت دستی بر دهان عقل سودایی زدم
تاب خوردم رشته وار اندر کف خیاط صنع پس گره بر خط خود بینی وخودرایی زدم

تا آخر غزل که گویی مرحلهٔ وصول و شهود را بیان می کند افکار عرفانی به روشنی هویداست و از سوی دیگر قول خود سعدی که گفته است:

مرا شیخ دانای مرشد شهاب دو اندرز فرمود بر روی آب
یکی آنکه در جمع بدبین مباش دگر آنکه در نفس خودبین مباش

و شهاب الدّین سهروردی دانشمند و عارف معاصر خویش را شیخ خود نامیده[۱۹]، در آغاز این توّهم را می‌انگیزد که وی در کار تصوف و عرفان دستی داشته است ولی نباید از نظر دور داشت که در آغاز قرن هفتم که شیخ بزرگوار به احتمال قویتر، نخستین دوران زندگی را می‌پیمود، سه تن از بزرگترین مشایخ و پیران راستین آن روزگار به آموزش معرفت و ارشاد علاقمندان مکتب عرفان و سالکان راه طریقت پرداخته بودند.

۱. شیخ نجم الدین کبری سر سلسلهٔ کبرویه که به اتفاق قریب به یقین سعدی را با وی اتفاق دیدار نیفتاده، زیرا علاوه بر اینکه اشاره‌یی در آثار شیخ به احوال او نیست، هنوز مسافرت سعدی به خراسان و ماوراء النهر محل تردید است.

۲. محی‌الدین‌عربی که چون زمان حیات او با دوران سیاحت و تحصیل سعدی و مسافرت او به شام و دمشق هم زمان است تصور می‌نمایند او را با محی‌الدّین‌دیداری دست داده باشد ولی در آثار شیخ چیزی که این مطلب را تأئید کند دیده نمی‌شود.

۳. شهاب الدّین سهروردی که سعدی او را در بوستان «شیخ دانای مرشد» نامیده است که همزمانی سعدی با او و مسافرتهای وی به شام و دمشق و اشاراتی که در آثار سعدی به او و نقل عقاید وی هست نشان می‌دهد که شیخ با وی دیدار داشته و از افکار و عقاید واندیشه‌های وی سود جسته است.

از سوی دیگر نباید از نظر دور داشت که انتشار روز افزون عقاید عرفانی و تجلی آن در شعر فارسی که همگام با سیر تکامل شیوهٔ غزل صورت می گرفت، حتی در شاعران غیرعرفانی مؤثر واقع شده و آنان را در این راه به طبع آزمایی می گماشت، تا چه رسد به سعدی که شهاب الدّین را دیده و به افکار و عقاید وی از نزدیک آشنایی داشته است ولی این نزدیکیها و ارادت سعدی به سهروردی را نباید به معنی اصطلاح شده در تصوّف گرفت و اندیشید که سهروردی شیخ و مرشد سعدی بوده و استاد غزل در طریقت سهروردی داخل شده است، بلکه این تأثیر در حد یک شاگرد حق‌جوی به استادی دانشمند و آزاده خوی است که از گفتار و نتایج سخن استاد یا از راه ارادت و یا به قصد مباهات در آثار خود نام و اقوال وی را مندرج می‌سازد.

استاد فروزانفر در سعدی نامه ذیل سعدی و سهروردی می‌نویسد:

---

۱۹. بدیع الزّمان فروزانفر، «سعدی نامه (سعدی و سهروردی)»، مجلّهٔ تعلیم و تربیت، تهران، ۱۳۱۶.

«باید توجه داشت هر چند سعدی در مسألهٔ صلح و سازش با عموم و کم آزاری و مهر و شفقت بر تمام موجودات و احسان با نیک و بد و تواضع و فروتنی و بسیاری از مطالب با صوفیان همراه شده و در غزلیات خود لطایف و ذوقیات عرفان را به اشارات و صراحت گنجانیده و به از هر کس بیان نموده و در بوستان و گلستان کمتر داستانی است که ذکر درویشان نیاورده باشد، ولی نه چنان است که یکجا پیروی آئین تصوّف را بدون کم و کاست فرض شمارد، بلکه در مسایل بسیاری به حکما و اهل سیاست نزدیک شده و در پاره یی مطالب وجهه دینی را مقدّم داشته و به خصوص دربارهٔ امر به معروف و نهی از منکر و اجرای حدود و مطابق مذهب حرف زده است... باری اگر تصوّر شود که نزدیکی برخی عقاید سعدی وی را دارای مشرب تصوّف و ذوق عرفانی معرّفی می کند شاید بتوان قبول کرد وگرنه وی را نمی‌توان مرید و تابع طریقه خاصی از شیخان روزگار خویش شمرد.»[۲۰]

حاصل آن که سعدی بیش از هر چیز شاعری جهان‌دیده و عشق ورزیده بوده که در تمام زمینه های زندگی و عوالم درونی و اندیشه‌های خویش به گستردگی سخن گفته و در این میان آنچه تخصص بی‌تردید اوست نمایش دقایق عشق انسانی در غزل است، عشق به موجودی که مانند وی از گوشت و پی و پوست تشکیل شده و خون در رگهایش جاری‌است‌و سعدی را در آتش مهر خود می‌سوزد و روح لطیف و احساسات پر شور وی را به هیجان می آورد و او را می‌انگیزد تا بازتاب اندیشه‌های عشقی خود را در بهترین گونه‌های شعر، یعنی غزل و با زبانی که کمال بیشتری در آن تصور نمی‌رود باز گوید و در حقیقت غزلی را که مایه‌اش از آغاز پدید آمدن شعر فارسی بسته شده بود و بلوغ خود را از قرن ششم آغاز کرد پس از یک قرن و نیم، بازبان سحرآفرین خود به کمال رساند و آن را به شکل و در حد کمالی که باز می‌شناسیم بنماید.

٤. دو قرن به سوی کمال زبان و اندیشه

در سخنی که گذشت، شیوهٔ پرچمداران تحول غزل، از سعدی تا سنایی باز دیده شد، و سپس تأثیر زبان و اندیشهٔ سعدی در اوج غزل گفته آمد و دیده شد راهی را که غزل در

---

۲۰. بدیع الزّمان فروزانفر، سعدی نامه، ذیل سعدی و سهروردی.

مفهوم غنایی ـــ اعم از عاشقانه و غیرعاشقانه ـــ و شکل اشعار ملحون همراه بانوای چنگ و موسیقی می‌پیمود، از اوایل قرن پنجم، تا پایان روزگار سعدی و معاصرانش (قرن هفتم هجری قمری)، چگونه دگرگون شد و از طریق تکامل زبان و اندیشه‌های عرفانی و عاشقانه به کمال مطلوب رسید.

اکنون بی‌مناسبت نیست برای باز بینی کلّی مشخَصاتی که زبان غزل و اندیشه‌های متجلّی در آن، در مسیر و اوج این اعتلا یافت نگاهی به دو قرن سیر کمال زبان و اندیشه در غزل افگنده شود.

الف. اصل تحوّل

انسان و هر چه از مادیات و معنویات پیرامون وی قرار دارد محکوم تطوّر و تحوّل است، طبیعت، مناسبات زندگی اجتماعی و وضع اقتصادی ملتها، روابط انسانی افراد با یکدیگر، اندیشه‌ها و عواطف آدمیان، معیارهای زیبایی شناسی، رنجها و دردها، کامرانی‌ها و شادیها و انگیزهٔ آنها، همه و همه در مسیر تاریخ ناگزیر از پیروی ناموس تطوّر و دگرگونی است. داروین[۲۱] دانشمند بزرگ و طبیعی دان مشهور قرن نوزدهم میلادی در کتاب مشهور خود به نام اصل انواع از راه انتخاب طبیعی عنوان نمود که انواع به‌واسطهٔ انتخاب طبیعی یا به‌واسطهٔ حفظ اصول کاملتر یا مناسب‌تری در ضمن تنازع بقا پدید می‌آیند. بونیار[۲۲] دانشمند مشهور، در شرحی که بر این اثر داروین نگاشته اصول عقاید وی را در تطوّر چنین تنظیم می‌کند که تنازع بقا، پدید آمدن وجودهای بین بین تحول انواع، انتقال تحوّلات و تغییرات در نسل‌ها از راه وراثت، گزینش طبیعت از افراد یا انواع تغییر یافته‌یی که در آنها صفت یا تناسب و فضیلت لازم موجود باشد به منظور تنازع در بقا، همه در دگرگونی انواع مؤثرند. همین شخص با استفاده از عقاید داروین اصل و ناموس تطور را گسترش داده و به زبان که به سهم خود از این امر مستثنی نیست کشانیده است. به این ترتیب به عقیدهٔ وی واژه‌های مختلف (مراد زبانهاست) نیز مانند انواع دگرگون می‌شوند، به این معنی که برخی به مناسبت نیاز به وجود می‌آیند و برخی دیگراز صورت قدیمتر گرفته می‌شوند و گونهٔ نوینی می‌یابند، با این تفاوت که تحوّل و دگرگونی در زبان و واژه‌ها زودتر و ممکن است در مدت یکی

---

۲۱. Charles Robert Darwin، (۱۸۰۹ - ۱۸۸۲ م.).

۲۲. Louis Bougnard پزشک و فیزیک‌دان مشهور فرانسوی. رئیس انستیتو بهداشت در ۱۹۴۶ م.

دو قرن انجام گیرد، ولی دگرگونی انواع نیازمند زمان طولانی چند هزار ساله است و به هر حال تشخیص نمونه های بین بین در مسیر تحول که در مدت طولانی و به طور تدریجی صورت می گیرد بسیار دشوار است.[۲۳]

اگر چه برخی دراین روزگار تمام عقاید داروین، به ویژه تکامل «فیزیولوژیک» انسان را تأیید شده نمی‌دانند، ولی اصول عقاید وی به ویژه در مورد اصل دگرگونی و تطور و تکامل همچنان به قوت خود باقی است و در مورد زبان هم که مانند دیگر پدیده ها از اصل تطور و تحوّل مستثنی نیست، عوامل مؤثر مانند آنچه در تغییر انواع دخالت دارد عبارت است از: گزینش طبیعی، تنازع الفاظ یا گویشها با یکدیگر و بازماندن انسب عوامل محیط که جداگانه قابل توجه هستند ولی در مجموع می‌توانند مؤثر باشند. نفوذ واژه های بیگانه، کاربرد واژه‌ها و پیوند آنها به وسیله خطیبان و نویسندگان، اختراعات و اکتشافات، علوم جدید که متأسفانه چون این دگرگونیها به تدریج و در مدت زمان بسیار صورت می گیرد، همواره تشخیص و نمایش صور میانی آن «بین صورت ابتدایی و آخرین» ساده و آسان نیست.

برای مثال، واژهٔ شاه در کتیبهٔ بیستون به صورت خَشَیَسیَه و جمع آن «خَشَیَسیَه نامَ» آمده است، اما طبیعت انسانهای آن روزگار به سبب خشونت حاصل از تلفظ «خش» و «س» نزدیک به آن که موردپسند نبوده، به مرور زمان آن را به صورت «شاه» و جمع آن «شه شهان» و تا امروز به گونهٔ سهلتر، یعنی شاهنشاه و شاهنشه در آورده است. مانند این دگرگونی در واژه‌های بسیار دیگر از این مانند، چون «پوثْه = پسر، وَرِثْرَغْنَ=بهرام، رَثْه خَشَثْرَه = اردشیر، اهورمزدا = هرمز و اَنْهَرَه مَیْنَو = اهرمن» انجام و به گونه های امروزی متداول شده است.[۲۴]

بدیهی است در این گونه دگرگونیها، هر چند مناسبت تحول کمتر باشد، دگرگونی کمتر و ضعیف‌تر انجام خواهد گرفت و این تناسب بدو صورت عمومی و خصوصی وجود دارد، که تناسب عمومی مربوط به خوشاهنگی و سهولت بیان و پر باری معنوی واژه ها از نظر مردمی است که به آن زبان سخن می گویند و تناسب خصوصی با سلیقه و ذوق ونهاد زبان آن مردم و قواعد دستوری آن پیوند دارد.[۲۴] این ناموس تطور زبان در حدود لغات و واژه‌ها بود که دست افزار بیان اندیشه‌ها و عواطف هستند، ولی

---

۲۳. محمّد تقی بهار، سبک شناسی، تهران، انتشارات امیر کبیر، سال ۱۳۳۷، ج ۱، ص ۱۷۴.

۲۴. محمّد تقی بهار، سبک شناسی، ص ۱۸۰.

ادبیات تنها زبان نیست، بلکه اندیشه‌ها و عواطف گوناگونی که در زبان مطرح می‌شود و در گزینش واژه‌ها به مناسبت مفاهیم آنها، پیوند کلمات و آفرینش ترکیبات، و سرانجام نقش آفرینی جملات، تأثیر بسیار دارد نیز از فرمان تطور و تحول خارج نیست. پس باید در آغاز دانست شعر از چه عواملی تشکیل می‌شود و این عوامل با چه شرایطی تغییر می‌پذیرند.

ب. در شعر چه می‌بینیم؟

متأسفانه ناآشنایی دیرین به ادبیات مغرب زمین و روش و دیدی که در آن سامان برای تحقیق و تدوین به کار می‌رود، تا چندی پیش کشور ما را از بررسی‌های منظم و به‌اصطلاح سیستماتیک در بیشتر علوم و فنون، از جمله ادبیّات محروم داشته بود و به همین دلیل آنچه تاکنون در ایران پیرامون سبک شناسی شعر تنظیم یا عنوان شده است، بیشتر بر اساس ذوق افرادی که در این کار دست داشته‌اند بوده و عاری از موازین روشن علمی و تعاریف جامع و مانع است و روشن است در چنین موقعی روبرو شدن با داوری‌ها و برآمد پذیرش طبع و ذوقهای گوناگون، آدمی را نه تنها به روش مشخص و بازشناخته‌یی رهنمون نمی‌شود، بلکه جز گمراهی و تردید و سرگردانی بهره‌یی ندارد.

به این ترتیب هنگامی که معیارهای شعر و همه اجزای متشکله آن شناخته شده نباشد، پژوهش و ارزیابی دقیق و قابل اعتماد سیر تحول و دگرگونی شعر در دورانهای مختلف که خود به علت تطور و تغییر تدریجی دشوار است، مشکل‌تر می‌گردد. نگارنده نیز تا این اواخر در پهنهٔ ذوقیات اهل فن و همچنین پذیرش طبع خویش دربارهٔ شعر، بی‌آنکه گونهٔ مشخّصی را برای معیارهای ارزیابی شعر کاملا بپذیرد سرگردان بود و در هر معیار نقصی احساس می‌کرد که آنرا از کلّیت و جامعیّت دور می‌داشت، تا آنکه با تقسیم بندی چشمگیری که در کتاب صُوَر خیال در شعر فارسی[۲۵] شد و برای روشن شدن شیوه‌های مختلف شعر می‌توانست بسیار مفید باشد روبرو شد و در آن شیوه، یک دید کلّی و جامع که به روش پژوهش اروپائیان مانند بود یافت و سرانجام، آن رشته‌های درهمی که در ذهن و ذوق موج می‌زد، به یاری این کتاب مرتب شد.

آنچه از گذشته تاکنون در شعر تشخیص می‌شد، از حدود شکل و مضمون، محتوی

---

۲۵. محمّد رضا شفیعی کدکنی، صوَر خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه، ۱۳۵۸.

و قالب فراتر نمی‌رفت، غافل از آنکه عوامل متشکل در اندیشه بسیار است و اندیشه‌های متجلّی در شعر از نوع اندیشهٔ منطقی نیست، بلکه منطق شعری، یعنی عاطفه و تخیّل و چگونگی آنهاست که بر شعر حکومت می کند و قالب شعری نیز از زبان ـــ که خود از اجزای گوناگون و پیوندهای مختلف به وجود آمده ـــ و نیز آهنگ شعر تشکیل شده است، با این ترتیب برای روشن شدن تعریف جامعتر شعر می‌توان گفت: **شعر گره‌خوردگی و پیوند عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل یافته باشد.**

به این ترتیب اندیشهٔ شاعر در **عاطفه و تخیل** و قالب شعری او یعنی: **زبان و آهنگ** خلاصه می‌شود که برای نتیجه گیری که در پیش است به شرح مختصری از هر یک اشاره می‌شود.

۱. عاطفه

در مقدّمهٔ این کتاب تا جای امکان پیرامون آنچه هنرمند را می‌انگیزد تا هنری را شکل بخشد سخن گفته و دانسته شد که برخورد آدمی با محیط زندگی اعم از مادی و معنوی در او واکنشی پدید می آورد که به نسبت تأثیرپذیری و طبیعت وی مختلف است و این تأثیرپذیری خاستگاه عاطفه است، روشنتر آنکه عاطفه واکنش ذهنی شاعر یا هر انسان دیگر، در مقابل محیط و تجربه‌های مادی و معنوی زندگی است. به این ترتیب در میزان و نوع عاطفه، تنها ساختمان طبیعی و روانی شاعر دخالت دارد، یا بهتر بگوئیم این «من» شاعر است که عاطفهٔ شاعرانهٔ او را تشکیل می‌دهد، این «من» در هر هنرمند یا شاعری به گونه‌یی تجلی می کند، برخی گرایش تمام به سوی «من شخصی» یا «من خصوصی» دارند و عاطفهٔ آنان تنها در مسایل مربوط به خویشتن خویش آنان انگیخته می‌شود، چنان که مسعود سعد و انوری و بیشتر شاعران تا قرن پنجم هجری از این گروه‌اند.

برخی دیگر چون گوشه نشین یُمگان، ناصر خسرو، همه جا زیر تأثیر «من اجتماعی» هستند و در نظام زندگی، آنچه را می‌بینند که اجتماع آنان بدان نیاز دارد و عاطفهٔ اینان همواره نسبت به آنچه جنبهٔ اجتماعی دارد انگیخته می‌شود.

گروه دیگری که دارای «من انسانی» پرورش یافته‌اند، عواطفی در زمینه‌های متعالی انسانی دارند و آنچه می‌اندیشند ومی گویند و می کنند و می آموزند، از دیدی ماورای من خصوصی و من اجتماعی است. بهترین نمونهٔ این گروه جلال الدین مولوی است که عاطفهٔ سرشار وی همواره در جهت دستیابی به مقام والای انسانی به جوش و خروش است.

در این میان گروهی چون سعدی بیشتر از من خصوصی و من اجتماعی بهره دارند و گروهی چون خیام و حافظ بیشتر از من اجتماعی و من انسانی تأثیر می‌پذیرند و همین انواع عاطفی که مایهٔ سخن آنان را تشکیل می‌دهد بی هیچ دو دلی در پدید آوردن شیوهٔ ویژهٔ آنان مؤثر است.

۲. تخیّل

هنگامی که عواطف انگیخته شد، تخیّل به کار می‌افتد و میان اشیاء با یکدیگر یا مفاهیم با یکدیگر یا اشیاء با مفاهیم ارتباط و پیوند معنوی ایجاد می کند، برآمد این پرواز خیال هنگام بیان (صورت خیال) است، به این معنی که راهی که در خیال شاعر میان اشیاء و مفاهیم زده و پیوند معنوی بین آنها ایجاد شده است شکل ظاهری می گیرد و در صورتهای: انواع تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز دیدنی می‌شود و چنان که می‌دانیم این انواع در تغییر شیوه‌های شعر فارسی عامل مؤثری است و چگونگی آنها مستقیم به عواطف و نیروی تصور و تخیل شاعر مربوط می‌شود.

۳. زبان

مجموع واژه‌ها و پیوند آنها با یکدیگر دست افزار سخن شاعر و بیان عواطف و تخیلات اوست. دگرگونی اجزای زبان، جز در مراحلی که واژه یا ترکیبی به وسیلهٔ شاعر به وجود می آید مربوط به زمان گذشته و تأثیر آن در لغت است که پس از تحوّل صورتهای آخرین آنرا ساخته و زبان روزگار شاعر را تشکیل می‌دهد و در این تحوّل، عوامل محیط، انتخاب انسب از راه تنازع واژه‌ها، علوم و فنون، عقاید و سنّت‌ها و غیره مؤثر بوده‌اند، و این یک اصل زبانشناسی است.

٤. آهنگ

آنچه در صورت ظاهر شعر را از نثر جدا می کند آهنگ یا موسیقی شعر است. در شعر چهار نوع موسیقی می‌توان تشخیص داد:

۱. **موسیقی بیرونی:** که از تناسبهای لفظی و آهنگینی که مربوط به وزن شعر است به‌وجود می آید.

۲. **موسیقی کناری:** که تکرار ردیف و قوافی ابیات است.

۳ -**موسیقی داخلی:** که به تکرار حروف در ابیات مربوط می‌شود، مثلا تکرار چند بار حرف «س» یا «ش» در واژه‌های یک بیت.

٤ -**موسیقی معنوی:** که بر خلاف سه نوع موسیقی یاد شده با گفتار تشخیص نمی‌شود و تنها به نیروی احساس باید آن را درک کرد. این نوع موسیقی از تناسبهای معنوی به کار رفته در شعر پدید می آید، به این معنی که شاعر با استفاده ازمسایلی که مقدمات ذهنی آن در خواننده موجود است، مثلا اشاره به یک افسانه یا واقعیت که ضمیر ناخود آگاه خواننده به آن آشناست و یا به کار بردن واژهٔ «لیلی» که ناگزیر یاد «مجنون» و داستان عاشقانهٔ مربوط به آنان را در آدمی تجدید می کند، نوعی تداعی و پرواز خیال آهنگین و معنوی در خاطر به وجود می آورد. برای نمونه دو بیت از غزلیّات سعدی و حافظ را یاد می کنیم:

از سعدی:

عشق ورزیدم و عقلم به ملامت برخاست   کانکه‌عاشق‌شدازاوحکم‌سلامت‌برخاست
دی زمانی بر سعدی به تکلف بنشست   فتنه‌بنشست،چوبرخاست‌قیامت‌برخاست

از حافظ:

دل‌ودینم‌شدودلبربه‌ملامت‌برخاست   گفت‌باما منشین،کزتوسلامت‌برخاست
مست بگذشتی و در خلوتیان ملکوت   به‌تماشای‌تو، آشوب‌قیامت‌برخاست

هر دو شعر در یک وزن و در یک قافیه سروده شده‌اند و در ابیات هر دو شاعر حروف «س» و «ش» و «ت» تکرار شده است، بنابر این از سه نوع موسیقی نخستین، یعنی «بیرونی و کناری و داخلی» برخوردارند، هر دو شاعر با آوردن جملهٔ **قیامت برخاست** به آنچه از برخاستن «قیامت» با همه روایات و پیرایه‌هایی که برای آن پرداخته‌اند و در ذهن آدمی و ضمیر ناخود آگاه او وجود دارد دست زده‌اند، ولی در شعر حافظ **آشوب قیامت در خلوتیان ملکوت** که خود خیال انگیزتر از اجتماع آدمیان است برخاسته است و **قیامت** حافظ آدمی را به خیال و تصوری برتر از **قیامت** سعدی رهنمون‌شده، «موسیقی معنوی» بیت او را بیشتر می کند، و همین امتیاز و همچنین توجّه بیشتر به من انسانی شعر حافظ است که شیوهٔ او را از سعدی متمایز می کند.

شک نیست چندی و چونی همین عوامل در شعر است که شیوهٔ هر شاعر را از دیگری متمایز می‌سازد و سبکهای گوناگون شعر را در دوران‌های مختلف به وجود می آورد و ناگزیر ارزیابی دگرگونیها و تحوّلها در غزل بایستی بر اساس همین موازین

انجام گیرد.

آنچه مسلّم است گره خوردگی عـاطفه تخیل، که مربوط به شخص شاعر و تأثیرپذیری از محیط است، با زبان آهنگین شعر، آن چنان ظریف و دقیق و استوار است که جدا کردن کامل آنها از یکدیگر ممکن نیست و بار عاطفی و تخیّل شاعران تا اندازهٔ بسیاری در پدید آوردن صوَر خیال و آهنگ و موسیقی شعر و به وجود آوردن شیوهٔ جدیدی در این فن مؤثر است، بنابراین برای بررسی هر دگرگونی در غزل، باید چگونگی محیط زندگی اجتماعی شاعر را که انگیزندهٔ عاطفهٔ اوست نیز درنظر داشت.

پ. بازتابی از نابسامانیها و آشفتگیها

می‌دانیم که در آغاز شعر پارسی، حکومت سامانیان درخراسان و ماوراءُ النَّهر برترین حکومت‌های آن روزگار بود و پس از آن، غزنویان دوران نخست فرمانروایی نیرومند خود را از (۳۶۷ - ٤۳۱ هجری قمری) در این سامان گذرانیدند و مانند امرا و پادشاهان سامانی شاعران را به سبب مدایح و قصایدی که در بزرگداشت آنان می‌سرودند و نتیجه به فرمانروایی آنان در مقابل حکومت بغداد قوام و استواری می‌بخشیدند گرامی می‌شمردند.

پس از برچیده شدن دستگاه قدرت غزنویان و روی کار آمدن ترکان سلجوقی آغاز حکومت سلجوقیان بزرگ که از (٤۲۹ - ۵۵۲ هـ. ق.) دوام یافت، اگر چه توجه به شاعران، مانند روزگار سامانیان و غزنویان رواج نداشت و درگیریها و آشفتگیهای ناشی از جنگهای پیاپی و سرکوبی حکومتهای دیگری که هر یک برای خود ادعای استقلال و گسترش نیرو داشتند به سلجوقیان فرصت نمی‌داد تا فارغ از لشکرکشی‌ها و رفع مشکلات کشورداری، به بزم و سرور بنشینند و اوقات خویش را به شعر و شاعری صرف نمایند ولی هنوز بازار این فن همچنان گرم بود، با این تفاوت که همان طور که در پیش نیز اشاره شد بازار قصیده و تغزّل از رواج و رونق پیشین فرو افتاد و توجه شاعران بیش از پیش به بیان امور ذهنی و عاطفی، از جمله غزل معطوف گشت. پس از سلجوقیان بزرگ با شکست سنجر آخرین فرد این دودمان دوران حکومت خوارزمشاهیان آغاز شد و تا ۶۲۸ هـ. ق. ادامه یافت، در این دوران نیز ایران از آسایش زندگی و تأمین اجتماعی و فراغت خیال برخوردار نبود، بیدادها، جنگها و طغیانها، ناامنیها و بی توجهی‌ها، پایه‌های انسانیّت و ایمان و اعتقاد مردم را متزلزل کرده بود، دیگر آن شور و هیجان که

شاعران پیشین برای مدّاحی و قصیده پردازی و بزرگداشت سران وقت داشتند و از این رهگذر به جلال وحشمت و زر و مال دست می‌یافتند وجود نداشت، زیرا نابسامانی‌ها و آشفتگی‌های دوران، که پایه‌های چیرگی مغول را رفته رفته فراهم می کرد، فرصت توجه به شاعران و بذل و بخشش به آنان را نمی‌داد، فضل و دانش از اعتبار افتاده و خریداران سخن بی مجال و حوصله شده بودند.

ترکتاز مغول در ٦١٦ هـ. ق. و ادامهٔ حکومت ایلخانان مغول تا ٧٣٦ هـ. ق. بنای شکوه و عظمت تجدید شدهٔ ایران را که رو به سستی می‌رفت یکباره در هم کوبید و آنچه پیرامون شیوهٔ عمل آنان همه جا گفته‌اند که «آمدند و سوختند و کشتند و بردند و رفتند»، آدمی را از دانش بیشتری به سوابق و وضع این روزگار ایران و برباد شدن مردمی و انسانیّت و علوم و فنون بی نیاز می کند و نمای دقیق آن را در تواریخ می‌توان یافت. نابسامانیهای پیش از مغول تنها توانست جهت فکری شاعران را نسبت به مضامین شعری تغییر دهد و با توجه و گرایش بیشتر آنان به مسایل درونی و اجتماعی بازار غزل و دیگر انواع شعر را گرمتر کند، یورش مغول نیز با همه اثرات نامطلوب خود اگرچه شاعران را به درون گرایی بیشتر مشغول داشت ولی نتوانست بنیان حکومت شعر را بر چیند، زیرا برخلاف تصوّر گروهی، اثرات نامطلوب اینگونه تحولات اجتماعی در چند قرن پس از گذشتن آن آشکار می‌شود، چنانکه اثرات حمله و حکومت دودمان مغول و تربیت وحشیانه و بی‌رحمی و جهل و بی‌عدالتی و یاساهای احمقانهٔ صحرایی آنان از قرن هشتم به بعد در ادب فارسی آشکار گردید و به قول بهار از این قرن به بعد «عروس ادب تا دیر زمانی نقاب نگشود و اگر گهگاه جلوه و جمالی در کنار روی نمود با دلفریبی و عشوه‌گری دیرین برابری نتوانست کرد.»[٢٦] و اکنون تحول غزل در ادواری با چنین دورنما، مورد بررسی در این گفتار است.

۱. دگرگونی شکل غزل

با آنچه که پیرامون ناموس تطوّر و اصل تحوّل گفته و دورنمایی که به اختصار از اوضاع اجتماعی ایران نقش شد، بی گمان شکل ظاهری غزل که از انواع واژه‌ها، پیوند آنها ترکیبات گوناگون صور خیال تشکیل شده است نیز صورت تازه‌یی پذیرفت چنان که این تغییر و تحول در شیوهٔ اندیشه و چگونگی عواطف و تخیلات مردم آن روزگار و در نتیجه

---

۲۶. محمّد تقی بهار، سبک شناسی، ص ١٦٧.

مضامین متجلی در شعر ــ که ناگزیر درتحول شکل ظاهری غزل مؤثر است ــ نیز پدید آمد.

زبان شاعران پیش از قرن پنجم، با همهٔ مشخّصاتش، از یک نوع سادگی و بی‌پیرایگی ابتدایی برخوردار بود، آمیخته نشدن زبان به واژه‌های بیگانه، اصیل بودن بیشتر واژه‌ها و اصطلاحات که رفته رفته از آن پس متروک ماند، توجه اندیشهٔ شاعران به ظواهر زندگی و امور محسوس، روح شاد و پر نشاط و بهرهٔ کافی آنان از آسایش زندگی، سادگی عواطف و بی‌آلایشی روح آنان که در بخشهای پیش از این سخن گفتیم، همه در این سادگی زبان، چه در شعر و چه در نثر، عامل مهمی بود، ولی گذشت زمان در مدت دو قرن به مناسبت تغییر تدریجی عوامل، سادگی ابتدایی زبان آن روزگار را به نوعی سادگی شکوهمند و عمیق تبدیل کرد، آن سادگی که در کنارخود حرفهایی داشت که آدمی را به اندیشه و تخیل می‌گماشت و ما اکنون اجزای آن را بررسی می‌کنیم.

الف. نفوذ واژه‌های بیگانه

می‌دانیم که زبان عرب، پس از استقرار اسلام ناگزیر در ایران رواج یافت ولی پس از قیام صفاریان که نسبت به حفظ افتخارات ایران از جمله زبان دری دلبسته و پایبند بودند نتوانست در نواحی شرقی ایران تأثیر چشم گیری داشته باشد، سامانیان نیز که در خراسان و ماوراء النهر حکومت می‌کردند از این توجه بی‌بهره نبودند، علاوه براینکه دوری مسافت مقر حکومت آنان از نواحی غربی و مجاور بغداد همراه با توجه آنان به شعر و زبان فارسی دری، این زبان را از آمیختگی بسیار با زبان عربی و واژه‌های آن دور می‌داشت، ولی نفوذ بیشتر این زبان در زمان غزنویان به مناسبت ارتباط و همبستگی سیاسی دربار آنان با بغداد آغاز شد، تا جایی که نامه‌های محمود و مسعود غزنوی گاه به دو زبان عربی و فارسی و گاه به عربی برای مرکز خلافت در بغداد نوشته می‌شد و یکی از مشخّصات دبیری در دیوان رسایل، آشنایی و تسلط به این زبان بود و اشعار عربی گویندگان فارسی زبان این دوران، مانند قصیدهٔ رائیه از ابوسهل زوزنی در شکار شیر سلطان محمود بهترین گواه رواج بیشتر زبان عربی در این روزگار می‌تواند بود، از سوی دیگر عامل نفوذ زبان عربی در دوران غزنوی به مناسبت فتح ری و خراسان که از غزنین به مرکز خلافت نزدیک‌تر بودند زمینهٔ آشنایی با زبان عربی را بیشتر فراهم می‌کرد.

پس از غزنویان، سلجوقیان نیز به سبب عوام فریبی و تظاهر در امور دینی بر نفوذ

ورود واژه‌های عربی، که از سویی به وسیلهٔ ترجمهٔ آثار به زبان عربی تشدید شده بود افزودند و چیزی نگذشت که فتوحات طغرل و آلب ارسلان نیز مردم عراق را با خراسانی‌ها محشور ساخت و لشکریان خراسان تا بغداد و آذربایجان پیش تاختند و وسایل آمیختگی بیشتر ادبی و علمی ایرانیان و آشنایی آنان با فرهنگ و زبان عربی بیش از پیش فراهم شد، دیوان شاعران خراسان به دست قطران رسید و آثار متصوّفه از بغداد به خراسان نفوذ کرد و ناگزیر گذشته از واژه‌های عربی، اصطلاحات علمی، به کار بردن تشبیه و کنایه و استعاره در زبان و جمع بستن واژه‌های عربی به روش دستوری و متداول در زبان فارسی رایج شد و رفته رفته جای بیشتر واژه‌هایی را که در قرون سوم و چهارم و پنجم متداول بود گرفت، تا آنجا که به مرور زمان شکل ملمّـع در غزل که دربارهٔ آن سخن گفتیم رفته رفته رواج بیشتر یافت و سرودن شعر و غزل به زبان عربی نیز رایج شد و نمونهٔ این آثار را در سروده‌های بیشتر نزدیک به اتفاق شاعران قرن ششم و هفتم و هشتم و پس از آن می‌توان یافت.

پس از چیرگی مغول ناگزیر زبان مردمان این قوم، زبان فارسی را از نفوذ واژه‌های مخصوص به آنان بی نصیب نگذاشت ولی ورود این واژه‌ها و اصطلاحات در شعر فارسی مانند آنچه از زبان عربی به شعر فارسی وارد شد و در هر مصراع یا بیت جایی برای خود یافت، محسوس و چشمگیر نبود.

ب. تغییر و تحوّل موارد کاربرد واژه‌ها

در بخش گذشته اشاره شد که ورود افکار و اندیشه‌های عرفانی و بازتاب آنها در غزل فارسی در برخی موارد شیوهٔ کاربرد واژه‌ها را تغییر داد زیرا از سویی بیان مفاهیم گستردهٔ عرفانی در مصاریع و ابیات محدود ممکن نبود و قالب ابیات غزل گنجایش چنین مفاهیمی را در برخی موارد نداشت و از سویی دیگر به مناسبت مشکلاتی که به علل مذهبی و اجتماعی برای بیان اندیشه‌های عرفانی وجود داشت برخی از واژه‌های جدید ابداع و برخی واژه‌ها در حالی که به مفهوم اصلی خود به کار می‌رفتند به مفهوم دیگر و پر بارتری که شاعران عرفانی از آن اراده می‌کردند به کار گرفته شد که از آنها سخن گفتیم و به همین مناسبت شیوهٔ غزلهای عرفانی، صرفنظر از مضامین آنها با شیوهٔ تعبیر غزلیّات عرفانی که در آن سخن به رمز و اشاره گفتن و تمایل به سمبولیسم پایه گذاری شده است اختلاف دارد، اگر چه در مجموع به هر دو گونه غزل، شیوهٔ عراقی اطلاق

می شود ، به این ترتیب نه تنها در این دوران واژه های نوی ابداع یا مفاهیم دیگری از برخی از آنها اراده شد ، بلکه استعمال واژه های مخصوص قصیده و گویشهای دیرین و آنچه از مشخّصات شعر قرن سوم تا قرن پنجم بود رفته رفته در غزل متروک ماند . حذف افعال بدون قرینه در شعر مانند شواهد زیر:

نه راه شدن، نه روی بودن   معشوق ملول و ما گرفتار

آفرین خدای بر پدری   که تو فرزند نازنین دارد

چشم عادت کرده بر دیدار دوست   حیف باشد بعد از آن بر دیگری

که نمونه های آن در نثر سعدی نیز بسیار دیده می شود و یکی از مشخصات بارز برخی ابیات غزل اوست نیز از ویژگیهای غزل فارسی در این دوران است.

پ. صُوَر خیال

تحوّل و افزایش تدریجی صوَر خیال که به گونه های انواع تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز در شعر، به ویژه غزل، در مدت دو قرن صورت گرفت، آن چنان گسترده است که بیان دلایل و نمودن انواع و چگونگی آنها از حوصلهٔ این گفتار خارج است[۲۷] زیرا همان طور که در پیش اشاره شد صور خیال بر اساس تخیل شاعران و ذوق شاعرانهٔ آنان شکل می گیرد و عوامل انگیزندهٔ تخیل در این دو قرن آنچنان با ادوار پیش از آن متفاوت است که باید پژوهش در آن، همراه با بررسی اندیشه های این دو قرن انجام گیرد ولی آنچه بطور کلی در این گفتار به مناسبت شکل غزل می توان عنوان کرد این است که: چون به سبب تغییر محیط، بی توجهی پادشاهان به مدح و قصیده و بزرگداشت شاعران و بی بهرگی اینان از نعمتها و آسایش و آرامشی که در قرون گذشته وجود داشت، این گروه رفته رفته به درون گرایی وعواطف خویش بیشتر توجه یافته بودند و میزان تخیل و درون اندیشی آنان نسبت به شاعران گذشته به گونهٔ چشمگیری افزوده شده بود ، ناگزیر نمایش این درون گرایی و تخیل از راه به کاربردن بیشتر تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه صورت می گرفت.

---

۲۷. ر. ک. شفیعی کدکنی، صوَرخیال در شعر فارسی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۵۸ .

بدیهی است وقتی تنعّم و آسایش کم شود، هنگامی که شاعران از عالم بیرونی و محسوسات به دنیای درونی و ارزیابیهای معنوی مشغول شوند، زمانی که عشق از جنبهٔ کاملا جنسی و محسوس که زائیدهٔ شاد کامی و سهل یابی معشوق است به سوی محرومیت و معنویت بیشتر سیر کند، ویژه آنکه این کیفیّت از سویی به علّت رواج عشقهای عرفانی شدت یابد، عشق شاعر این قرون به گونهٔ دیگری جز عشق شاعر قرون چهارم و پنجم جلوه می کند و صورت بیان می گیرد، در این عشق محسوسات سهم چشمگیری ندارد، آنچه محور ومایهٔ عاطفی شاعر است تخیل و نازک اندیشیهای معنوی است که ناگزیر در جامهٔ پرنیانی تشبیهات لطیف و استعارات و کنایات رقیق و خیال انگیز بیان می‌شود و با تبدیل تشبیهات محسوس به محسوس به تشبیهات محسوس به غیرمحسوس انسان را با دنیای صور لطیف خیال مجرد شاعر غزل گوی آشنا می کند. گذشته از این موارد، تشبیه غیرمستقیم که به ویژه در غزلهای شاعران اواخر این قرون مانند سعدی و حافظ بیشتر دیده می شود از لطایف زبان غزل است که در گذشته بی‌سابقه بوده است، برای نمونه به این دو بیت از حافظ توجّه کنیم:

به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد　　فریب چشم توصدفتنه درجهان انداخت

پیش رفتار تو پا برنگرفت از خجلت　　سرو سرکش که به ناز از قد و قامت برخاست

چنانکه ملاحظه می شود، در این ابیات چشم و قد معشوق به هیچوجه مستقیم به نرگس و سرو مانند نشده است، ولی پیوند معنوی‌یی که مصاریع دوم هر بیت با مصراعهای نخست دارند، تخیّل شاعرانهٔ گوینده را که چشم معشوق را چون نرگس و قامت او را چون سرو می‌دیده، بازگو می کند و یک نوع موسیقی معنوی و خیال انگیز به شعر می بخشد.[۲۸]

نه تنها این گونه تشبیهات از ویژگیهای شیوهٔ تعبیر اواخر این قرون است، بلکه اصولا به دلایلی که یاد شد، بسیاری تشبیهات، به ویژه تشبیهات محسوس به غیرمحسوس و بالعکس و به کار گرفتن ترکیب های جدید و اضافه های استعاری و اقترانی و انواع مجاز و کنایه های دلنشین و بسیار روشن، یکی از مشخصات چشمگیر تحول شیوهٔ غزل در قرون ششم و هفتم و هشتم است که به تدریج در زبان حافظ به حد اعتلای معقول رسید و برخی

---

۲۸. عبدالحسین زرّین کوب، از کوچهٔ رندان، تهران، امیر کبیر، ۱۳۴۹، ص ۱۰۵.

از انواع این تعابیر مانند آنچه در ابیات زیر دیده می‌شود:

دردِه رکاب می که شعاعش عنان‌زنان   برخنگ صبح برقع رعنا برافگند

«خاقانی»

چراغ صاعقهٔ آن سحاب روشن باد   که زد به خرمن من آتش محبّت او

ساقی چراغ می به ره آفتاب دار   گو برفروز مشعلهٔ صبحگاه از او

«حافظ»

چنان که خواهیم دید پایه‌های شیوه‌یی را که از قرن نهم به بعد به نام سبک هندی در ایران رواج یافت استوار کرد.

ت. اوزان مورد استعمال در غزل

خانلری در پژوهش عالمانه یی که زیر عنوان «تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحوّل اوزان غزل» کرده‌اند ۲۰۹۹۶ غزل را از دیوانهای ۵۱ شاعر مربوط به آغاز قرن ششم تا پایان قرن سیزدهم مورد مطالعه قرار داده و نسبت در صد استعمال هر یک از اوزان را در غزلیات آنان ضمن بررسی سیر تحوّل، در موارد استعمال آنها باز نموده‌اند که بی تردید از آنچه به مناسبت گنجایش این گفتار پیرامون اوزان مورد استعمال در قرون ششم و هفتم و هشتم خواهد آمد کاملتر و جامع‌تر خواهد بود.

تعداد ۹۲۱۱ غزل از این اشعار مربوط به ۲۹ تن از شاعرانی است که از آغاز قرن ششم تا پایان قرن هشتم می‌زیسته و در این بررسی شایستهٔ توجه بوده‌اند و در این گفتار به نتیجه گیری کلی از اوزان مورد استعمال در این اشعار بسنده می‌شود:

اوزان کوتاه

شمارهٔ وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات هر دوران	حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات سه قرن
۱	هزج مسدّس اَخرب	نیمهٔ اول قرن ششم نیمهٔ دوم قرن ششم	۹/۵۴ ۸/۹۰	

شمارهٔ وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حد متوسّط کاربرد وزن در غزلیّات هر دوران	حد متوسّط کاربرد وزن در غزلیّات سه قرن
	مقبوض محذوف **مفعول مفاعلن فعولن**	قرن هفتم نیمهٔ اول قرن هشتم نیمهٔ دوم قرن هشتم	۶/۹۱ ۳/۴۱ ۲/۲۰	۶/۹۱
۲	رمل مسدّس محذوف **فاعلاتن فاعلاتن فاعلن**	نیمهٔ اول قرن ششم نیمهٔ دوم قرن ششم نیمهٔ اول قرن هشتم نیمهٔ دوم قرن هشتم	۷/۷ ۱۱/۷۹ ۵/۲۰ ۳/۴۹ ۲/۶۱	۶/۱۶
۳	هزج مسدّس محذوف **مفاعیلن مفاعیلن فعولن**	نیمهٔ اول قرن ششم نیمهٔ دوم قرن ششم قرن هفتم نیمهٔ اول قرن هشتم نیمهٔ دوم قرن هشتم	۸/۳۰ ۱۰/۳۶ ۱۰/۸۵ ۶/۶۴ ۵/۴۵	۶/۳۰
۴	خفیف مخبون محذوف **فعلاتن مفاعلن فعلن**	نیمهٔ دوم قرن ششم نیمهٔ دوم قرن ششم قرن هفتم نیمهٔ اول قرن هشتم نیمهٔ دوم قرن هشتم	۱۰/۷۴ ۱۱/۰۷ ۷/۲۱ ۳/۷۱ ۲/۷۳	۷/۰۵

چهار وزن دیگر از اوزان کوتاه عبارتند از:

۵ -رمَل مسدّس مخبون محذوف = **فعلاتن فعلاتن فعلن**

۶ -سریع مطوی مکشوف = **مفتعلن مفتعلن فاعلن**

۷ -هزج مسدّس اخرب مقبوض = **مفعول مفاعلن مفاعیلن**

۸ -متقارب مثمّن مقصور = **فعولن فعولن فعولن فعول**

که حد متوسط استعمال هر چهار وزن در این دوران در نیمهٔ اول قرن ششم ٥/٦٤، در نیمهٔ دوم قرن ششم ۸/۲۸، در قرن هفتم ٤/۰٤، در نیمهٔ اول قرن هشتم ۳/۰٤، در نیمهٔ دوم قرن هشتم ۱/۸٤ بوده است.

از نتایجی که خانلری با نمایش آمار دقیق شمارهٔ نسبی غزلها در کتاب خویش گرفته است چنین برمی آید که:

۱. در هر دوره شمارهٔ نسبی غزلهایی که هر یک از شاعران به یکی از چهار وزن کوتاه نخست سروده‌اند به یکدیگر نزدیک است و استعمال وزنهای «۳ و ٤» در نیمهٔ قرن ششم و قرن هفتم بیش از قرون دیگر رایج بوده است.

۲. در قرن ششم، به ویژه نیمهٔ نخست آن شاید به دلیل اینکه هنوز غزل در مرحلهٔ تکامل بوده و شیوهٔ خاصی نیافته، یا آنکه نقص و خلط دواوینی که ازشاعران این دوره بر جای مانده، اختلاف سلیقهٔ شاعران در اتخاذ اوزان بیش از اغلب ادوار دیگر است.

۳. دوری مکان زیست شاعران به سبب ذوق و سلیقهٔ خاصی که در هر یک از نواحی ایران وجود داشته، در گزینش اوزان برای غزل سرایی مؤثر بوده است، چنانچه شمارهٔ نسبی غزلهایی که عطار و انوری در نواحی خراسان و خاقانی و مجیر بیلقانی در نواحی آذربایجان در چهار وزن کوتاه نخست سروده‌اند به یکدیگر نزدیک است و از دقت درآنها می‌توان نتیجه گرفت که دو شاعر آذربایجانی کمتر از دو شاعر خراسانی به اوزان کوتاه یاد شده تمایل داشته‌اند و این وزن‌ها در خراسان بیشتر موردپسند ذوق و معمول بوده است.

٤. ذوق برخی از شاعران در انتخاب وزن با معاصران اختلاف داشته و به سلیقهٔ شاعران دورانهای پیش از خود نزدیک‌تر است، این اختلاف یا به سبب پیروی از یکی از شاعران بزرگ متقدم و یا به سبب تعلق بیشتر به نسل پیش است، چنان که عراقی به سبب تأثیرپذیری از عطّار اوزان غزلهای خویش را بیشتر شبیه وی انتخاب کرده و از اوزان رایج‌تر در قرن هفتم دور افتاده است و یا اوزان غزلهای کمال‌الدّین اسماعیل که در قرن هفتم می‌زیسته، به اوزان معمول در نیمهٔ دوم قرن ششم نزدیکتر است و شیوهٔ بیان و مفاهیم غزلهای او نیز به سبب پیروی از پدرش جمال الدّین عبدالرّزاق به شیوهٔ غزلهای این دوران بیشتر شباهت دارد.[۲۹]

---

۲۹. پرویز ناتل خانلری، تحقیق انتقادی در عروض فارسی، ص ۱٥۹.

۵. چون دگرگونی پذیری در تمام عوامل شعر به مناسبت سیر تدریجی محیط رفته رفته و به مرور صورت می گیرد برخی شاعران مانند معزّی، عبدالواسع جبلی، عمادی شهریاری در نیمهٔ نخست قرن ششم، پیشرو غزلسرایان قرن هفتم در ترک اوزان کوتاه و خفیف بوده‌اند و برخی دیگر چون کمال‌الدین اسماعیل به دلایلی که گفته شد از این نظریه قرن ششم و اوزان رایج در آن بیشتر تمایل داشته‌اند.

۶. شمارهٔ نسبی غزلهای شاعران بزرگ در هر وزن، به حد متوسط استعمال همان وزن در زمان ایشان بسیار نزدیک است، چنان که این کیفیت در غزلهای سنایی و خاقانی و سعدی و حافظ دیده می‌شود. حاصل آنکه تمایل شاعران نیمهٔ اول قرن ششم نسبت به استعمال چهار وزن کوتاه نخستین کمتر بوده و فقط ۳۶/۲۵ درصد از مجموع آثار غزلسرایان این دوره در اوزان مزبور سروده شده است، ولی در نیمهٔ دوم قرن ششم که تمایل به استعمال این اوزان تا حدی فزونی یافته، این نسبت درصد به ۴۲/۱۲ می‌رسد و از آن پس باز رو به کاهش می‌رود و به ترتیب در قرن هفتم به ۳۰/۱۷ و در نیمهٔ اول قرن هشتم به ۱۷/۲۵ و در نیمهٔ دوم آن به ۱۲/۹۹ درصد می‌رسد و چهار وزن دیگر از اوزان هشتگانهٔ کوتاه چنانکه گفته شد پس از نیمهٔ اول قرن ششم بسیار کم مورد استفاده واقع شده و تقریباً متروک مانده‌اند.

اوزان متوسّط ثقیل

شمارهٔ وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات هر دوران	حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات سه قرن
۹	مضارع مثمّن- اخرب مکفوف محذوف: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	نیمهٔ اول قرن ششم	۱۰/۲۲	
		نیمهٔ دوم قرن ششم	۷/۷۶	
		قرن هفتم	۸/۳۶	۹/۷۰
		نیمهٔ اول قرن هشتم	۱۱/۵۶	
		نیمهٔ دوم قرن هشتم	۱۰/۵۲	

شمارهٔ وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات هر دوران	حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات سه قرن
۱۰	رمل مثمن محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	نیمهٔ اول قرن ششم	۱۲/۱۶	
		نیمهٔ دوم قرن ششم	۳/۷۳	
		قرن هفتم	۵/٦٤	۹/۱۳
		نیمهٔ اول قرن هشتم	۱۰/۰٦	
		نیمهٔ دوم قرن هشتم	۱٤/۰۸	

از بررسی جدول بالا نتیجه گرفته می‌شود که وزن شمارهٔ ۹ در نیمهٔ اول قرن ششم به اعتدال رایج بوده و پس از آن رفته رفته از استعمال آن کاسته شده و مجدداً تا پایان قرن هشتم کاربرد آن به نیمهٔ قرن ششم نزدیک شده است و وزن شمارهٔ ده نیز در نیمهٔ نخست قرن ششم استعمال بیشتری داشته چنان که تنها سنایی ۲٦/۳ درصد از غزلهای خود را در این وزن سروده است ولی در نیمهٔ دوم قرن ششم که توجه شاعران به کاربرد اوزان کوتاه افزایش یافت رواجی در استعمال این وزن مشاهده نمی‌شود تا آنکه در قرن هفتم و هشتم مجدداً این وزن مورد توجه واقع شد و در پایان قرن هشتم استعمال آن به ۱٤/۰۸ درصد رسید.

در مورد کاربرد اوزان متوسط ثقیل نیز نزدیک بودن ذوق شاعرانی که در یک سامان زندگی می کرده‌اند صادق است، چنان که عطار و انوری هر یک به ترتیب ۵/۱۰٦ و ۷/٦۰ از غزلیات خود را در وزن شمارهٔ ۹ و ٤/۹۳ و ۲/۳۱ درصد از غزلیات خود را در وزن شماره ۱۰ سروده‌اند و باز در مورد استعمال این دو وزن کمال الدّین اسماعیل و عراقی به ترتیب به مناسبت پیروی از جمال الدّین عبد الرّزاق و عطّار نزدیکند و این کیفیت در غزلیات سعدی و حافظ نیز با وجود فاصلهٔ زمانی مشاهده می‌شود.

اوزان متوسّط خفیف

شمارهٔ وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات هر دوران	حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات هر قرن
		نیمهٔ اول قرن ششم		

شمارهٔ وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حدمتوسط کاربرد وزن در غزلیّات هر دوران	حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات هر قرن
۱۱	مجتث مخبون-	نیمهٔ دوم قرن ششم	۲/۴۳	
	محذوف:			
	مفاعلن فعلاتن	قرن هفتم	۱۶/۲۶	۱۰/۱۳
	مفاعلن فعلن	نیمهٔ اول قرن هشتم	۱۲/۵۸	
		نیمهٔ دوم قرن هشتم	۱۴/۹۷	
۱۲	رمل مثمَن-	نیمهٔ اول قرن ششم	۵/۷۶	
	مخبون محذوف:	نیمهٔ دوم قرن ششم	٤/٤٠	
	فعلاتن فعلاتن			
	فعلاتن فعلن	قرن هفتم	۱۲/۱۰	۱۰/۹۱
		نیمهٔ اول قرن هشتم	۱۳/۴۳	
		نیمهٔ دوم قرن هشتم	۱۸/۸۶	

از بررسی جدول بالا نیز نوسان میزان استعمال و رواج اوزان شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ از نیمهٔ اول قرن ششم تا پایان قرن هشتم کاملا مشهود است و از میزان کاربرد این اوزان روشن می‌شود که در شکل گرفتن غزل فارسی که از قرن هفتم شیوهٔ خاص خود را یافته است، این دو وزن تا پایان قرن هشتم چه مقامی یافته و حتی چنان که خواهیم دید با تمام دگرگونیهایی که پس از این قرون در ذوق و سلیقهٔ غزلسرایان حاصل شده است چگونه این مقام را حفظ کرده‌اند.

شایسته است در مورد وزن شمارهٔ ۱۲ نیز برای مشاهده و احساس نزدیکی کمال‌الدّین اسماعیل به جمال الدّین عبدالرّزاق و عراقی به عطّار، به متوسط کاربرد این اوزان وسیلهٔ آنان توجه شود:

نام	وزن شمارهٔ ۱۲
جمال الدّین عبد الرّزاق	۵/۷۸
کمال الدّین اسماعیل	۵/٦٦
عطّار	۱/۷۲
عراقی	۲/۷٦

در حالی که حد متوسط استعمال این وزن در دوران زندگی کمال الدین و عراقی یعنی قرن هفتم ۱۲/۱۰ درصد بوده است و به این ترتیب انتخاب این اوزان وسیلهٔ این شاعران می‌تواند نموداری از پیروی آنان از دو شاعر قرن ششم و یا کشش نسبت به آنان باشد.

اوزان بلند ثقیل

شمارهٔ وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حد متوسّط کاربرد وزن در غزلیّات هر دوران	حد متوسّط کاربرد وزن در غزلیّات سه قرن
۱۳	هزج مثمّن سالم **مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن**	نیمهٔ اول قرن ششم	۲/۳۲	۳/۹۳
		نیمهٔ دوم قرن ششم	۳/۵۰	
		قرن هفتم	۳/۶۶	
		نیمهٔ اول قرن هشتم	٤/۹۲	
		نیمهٔ دوم قرن هشتم	۵/۱۸	
۱٤	رجز مثمّن سالم: **مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن**	نیمهٔ اول قرن ششم	۰/۳۲	۱/٤۸
		نیمهٔ دوم قرن ششم	۲/۰۷	
		قرن هفتم	۱/۰۳	
		نیمهٔ اول قرن هشتم	۲/٤٦	
		نیمهٔ دوم قرن هشتم	۱/۷۲	

حد متوسط استعمال اوزان بلند ثقیل در جدول بالا نشان می‌دهد که وزن شمارهٔ ۱۳ در این سه قرن رفته رفته رواج یافته ولی استعمال آن به بسیاریِ دیگر اوزان گذشته نبوده است و وزن شمارهٔ ۱٤ نیز جز در شعر مولانا [۳۰] اصولاً رونق استعمالی در غزلیات این دوران نداشته و چنان که خواهیم دید در دورانهای بعد نیز چندان مناسب غزل تشخیص داده نشده است.

به طور کلّی حد متوسط استعمال اوزان بلند ثقیل مانند دیگر اوزان در غزلیّات

۳۰. غزلیّات مولانا به سبب کیفیت استثنایی خود در اوزان مختلف، در این آمارگیری مأخذ محاسبه قرار داده نشده است.

شاعران نواحی غربی مانند خاقانی، مجیر، نظامی به یکدیگر نزدیک است و این گروه بیش از شاعران خراسان مانند عطّار و انوری به این اوزان تمایل نشان می‌دهند، ولی درهر حال، نسبت استعمال هر دو وزن نزد شاعران بزرگ نسبتاً به یکدیگر نزدیک است چنان که این کیفیت در شمارهٔ نسبی غزلهای سعدی و حافظ نیز مشاهده می‌شود.

اوزان متناوب

به طوری که در پیش اشاره شد اوزان متناوب اوزانی هستند که پس از هر دو رکن از چهار رکن آن سکوتی در آهنگ وزن وجود دارد، مانند: (مفعول فاعلاتن - مفعول فاعلاتن) یا (مفاعلن فعلاتن - مفاعلن فعلاتن) و مجموع آنها از شش وزن تشکیل می‌شود و اگر چه سه وزن آنها بیشتر از سه وزن دیگر در غزل رایج بوده است ولی استعمال آنها در غزل چندان قابل توجه نیست. به جدولی که نمودار استعمال اوزان متناوب در سه قرن مورد بحث است توجه می کنیم:

سه وزن «متناوب» که بیشتر مورد استعمال قرار گرفته است.

شمارهٔ وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات هر دوران	حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات سه قرن
۱۵	منسرح مثمّن مطوی مخبون مکشوف: **مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن**	نیمهٔ اول قرن ششم	۲/۱۰	۲/۲۵
		نیمهٔ دوم قرن ششم	۲/۸۸	
		قرن هفتم	۳/۵۹	
		نیمهٔ اول قرن هشتم	۱/۹۱	
		نیمهٔ دوم قرن هشتم	۰/۸۰	
۱۶	مضارع مثمّن اخرب: **مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن**	نیمهٔ اول قرن ششم	۲/۰۹	۳/۰۷
		نیمهٔ دوم قرن ششم	٤/٦٥	
		قرن هفتم	۳/۵۹	
		نیمهٔ اول قرن هشتم	۲/۷۲	
		نیمهٔ دوم قرن هشتم	۳/۲۲	

شمارهٔ وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حدمتوسّط کاربرد وزن‌در غزلیّات هر دوران	حدمتوسّط کاربرد وزن‌در غزلیّات سه قرن
۱۷	رجز مثمّن مطوی مخبون: مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	نیمهٔ اول قرن ششم	۰/۳۰	۱/۶۳
		نیمهٔ دوم قرن ششم	۳/۴۹	
		قرن هفتم	۱/۷۷	
		نیمهٔ اول قرن هشتم	۱/۴۷	
		نیمهٔ دوم قرن هشتم	۱/۱۴	

نوسان میزان متوسط استعمال این سه وزن در دوران مورد بحث با مراجعه به جدول بالا روشن است و چنین به نظر می‌رسد که به طور کلی وزن شمارهٔ ۱۶ از دو وزن دیگر بیشتر رایج بوده است.

سه وزن متناوب که کمتر مورد استعمال قرار گرفته است.

شمارهٔ وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حدمتوسط کاربرد وزن‌در غزلیّات هر دوران	حدمتوسط کاربرد وزن‌در غزلیّات سه قرن
۱۸	هزج اخرب: مفعول مفاعلین مفعول مفاعیلن	نیمهٔ اول قرن ششم	۱/۹۰	۲
		نیمهٔ دوم قرن ششم	۲/۹۹	
		قرن هفتم	۱/۶۰	
		نیمهٔ اول قرن هشتم	۲/۲۵	
		نیمهٔ دوم قرن هشتم	۱/۲۳	
۱۹	رمل مشکوک: فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن	نیمهٔ اول قرن ششم	۱/۲۳	۱/۴۷
		نیمهٔ دوم قرن ششم	۲/۳۷	
		قرن هفتم	۲/۲۹	
		نیمهٔ اول قرن هشتم	۰/۸۵	
		نیمهٔ دوم قرن هشتم	۰/۶۴	

حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات سه قرن	حدمتوسّط کاربرد وزن در غزلیّات هر دوران	زمان کاربرد	نام وزن	شمارهٔ وزن
	٠/٠/٥	نیمهٔ اول قرن ششم		
	٠/٣٥	نیمهٔ دوم قرن ششم	مجتثّ مخبون:	٢٠
١/٢٤	١/٥٥	قرن هفتم	**مفاعلن فعلاتن**	
	٢/٢١	نیمهٔ اول قرن هشتم	**مفاعلن فعلاتن**	
	١/٤٤	نیمهٔ دوم قرن هشتم		

خانلری نوشته است این سه وزن از اوزان شمارهٔ ١٥ و ١٦ و ١٧ کمتر مورد استعمال بوده است ولی چنان که مشاهده می‌شود وزن شمارهٔ ١٨ از وزن شمارهٔ ١٧ بیشتر مورد استعمال قرار گرفته و روی هم نسبت کثرت استعمال به ترتیب زیر بوده است:

وزن شمارهٔ ١٦	٣/٠٧
وزن شمارهٔ ١٥	٣/٢٥
وزن شمارهٔ ١٨	٢
وزن شمارهٔ ١٧	١/٦٣
وزن شمارهٔ ١٩	١/٤٧
وزن شمارهٔ ٢٠	١/٢٤

ترقی میزان استعمال در نیمهٔ قرن ششم مرهون تمایل ویژهٔ غزلسرایان آذربایجان به این گونه اوزان است که یکی از خصایص شیوهٔ ایشان است چنان که نظامی ٣٨/٥٢ و خاقانی ١٦/٣٦ درصد از غزلهای خود را در این اوزان سروده‌اند، در حالی که در همین دوران عطّار و انوری در خراسان به ترتیب ١٠/٩٢ و ٧/٩٢ درصد از غزلهای خود را با این وزن‌ها ساخته‌اند، از طرفی اوزان متناوب و اوزان متوسط ثقیل در رواج یافتن یا متروک ماندن با هم نسبت معکوس دارند.

این بود شمه‌یی از دگرگونی اوزان و میزان استعمال هر یک از آنها از نیمهٔ اول قرن ششم تا پایان قرن هشتم، ولی توّجه دقیقتر و بیشتری به آمار و حد متوسّط غزلهای شاعران در هر وزن و هر زمان پژوهشگر را به نکات جالب و دقیق‌تری رهنمون می‌شود که برای آگاهی از آن به نتیجهٔ دانشمندانه‌یی که خانلری در این گرفته است اشاره می‌شود: در نیمهٔ اول قرن ششم که آغاز رواج غزل در شعر فارسی است، هر یک از

شاعران به مناسبت ذوق و سلیقهٔ خویش راهی را برگزیده‌اند، مثلاً سنایی ۲۶ و ادیب صابر ۷/۴۰ درصد از غزلیات خود را بر وزن شمارهٔ ۱۰ سروده‌اند در حالی که در دیوان ابوالفرج رونی غزلی به این وزن یافت نمی‌شود.

این اختلاف در به کارگرفتن اوزان دیگر وسیلهٔ شاعران نیز مشهود است، زیرا وزن شمارهٔ ۳ در غزلیات ابوالفرج رونی و سنایی به ترتیب ۲۵/۹ و ۵/۱۰ درصد مورد استفاده قرار گرفته است ولی به هر حال گهگاه تشابه و وجه اشتراکی مانند تمایل به استعمال اوزان کوتاه میان شاعران این دوره در انتخاب وزن یافت می‌شود و به نظر می‌رسد که این شاعران اوزان کوتاه را برای غزلسرایی و اوزان متوسط و بلند را برای قصیده سرایی به کار گرفته‌اند.

در همین دوران امیر معزّی و پس از وی عبد الواسع جبلی اوزان متوسط خفیف یعنی وزن‌های شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ را که پیش از آن فرّخی در قصیده به کار می‌برد برای غزلسرایی برگزیده‌اند و این دو وزن از اواسط قرن هفتم به بعد جای خود را در میان اوزان اصلی غزل یافته‌اند.

در نیمهٔ دوم قرن ششم با آنکه تمایل غزلسرایان به اوزان کوتاه بیش از نیمهٔ اول این قرن است، در انتخاب اوزان دو شیوهٔ ویژه به طور مشخّص دیده می‌شود، یکی شیوهٔ شاعران خراسان مانند: عطّار و انوری که جمال الدّین عبدالرّزاق نیز با آنها در این جهت مشابهت دارد، این شاعران اوزان کوتاه شمارهٔ ۱ تا ۴ را بیش از دیگر اوزان مورد استفاده قرار داده و حتی از این جهت چنان که اشاره شد کمال الدین اسماعیل و عراقی را که در قرن هفتم می‌زیسته‌اند زیر تأثیر گرفته‌اند، و دیگر شیوهٔ غزلسرایان آذربایجان مانند خاقانی ونظامی و مجیر بیلقانی، که بیشتر به اوزان بلند ثقیل و اوزان متناوب تمایل نشان داده‌اند.

قرن هفتم دورهٔ رواج استعمال اوزان متوسط، به ویژه اوزان متوسط خفیف است که به وسیلهٔ شاعرانی از نیمه اول قرن ششم مانند: معزّی، جبلی، عمادی رواج گرفت و در نیمهٔ دوم این قرن از رونق آن کاسته شد، از شاعران این دوره سعدی و نزاری قهستانی کمتر و همام تبریزی و مجد همگر به ترتیب بیشتر از وزنهای ثقیل استفاده کرده‌اند.

در نیمهٔ اول قرن هشتم اگرچه تأثیر سعدی آن چنان است که شاعران این دوران از پیروی او نمی‌توانسته‌اند دور بمانند، ولی استعمال اوزان متوسط ثقیل در این دوران رو به افزایش است و در نیمهٔ دوم این قرن جز حافظ که از نظر گزینش وزن به سعدی متمایل

است، غزلسرایان دیگر به وزن شماره ۱۰ توجه خاص نشان داده‌اند در حالی که اوزان خفیف که به وسیلهٔ سعدی و حافظ و دیگران رواج یافته نیز از رواج نیفتاده است و این روش تا پایان قرن هشتم نیز بدین شیوه ادامه می‌یابد.

به طور کلی تا نیمه‌های قرن هشتم اوزان مورد استعمال ضربی‌تر و سرورآورتر است ولی از این هنگام به بعد که اثر نابسامانیهای اجتماعی و یورش مغول رفته رفته آشکار می‌شود، اوزان متوسط ثقیل به ویژه وزن شمارهٔ ۱۰ که آهنگی متین و غم‌انگیز دارد، رواج بیشتری پیدا کرده و اوزان ۱۳ و ۱۴ که بلندتر و متین‌تر است به سبب غم انگیز نبودن و نشاط و هیجانی که در آهنگ آنهاست رواجی نیافته است. در جدول زیر شیوهٔ غزلسرایی، و محل و زمان رواج آن بر اساس اوزانی که بیشتر در غزل معمول بوده است دیده می‌شود:

شیوهٔ غزلسرایی	مکان رواج	زمان رواج	اوزانی که بیشتر به کار رفته است
خراسانی	خراسان و عراق	قرن ششم	اوزان کوتاه
آذربایجانی	شمال غربی ایران	نیمهٔ دوم قرن ششم	اوزان متناوب
شیرازی	فارس و کرمان و عراق	قرون هفتم و هشتم	اوزان متوسط خفیف

این بود یک نگاه اجمالی به میزان کاربرد اوزان مختلف و رواج هر یک از آنها از آغاز قرن ششم تا پایان قرن هشتم هجری قمری که در حقیقت شروع شکفتگی و رواج غزل و جلوه گاه‌سیر تکامل آن است.[۳۱]

تردید نیست که در به وجود آمدن یک شیوه، یا تبدیل روشی به روشی دیگر، به‌ویژه در شعر تنها یک عامل نمی‌تواند مؤثر باشد، ولی اوزان معمول در غزل و تأثیر آنرا در روش شاعران غزلسرا، میان عوامل دیگر پدید آورندهٔ سبک، مانند شیوهٔ تفکر و پیوند واژه‌ها و خلق ترکیبات و روش تعبیر، نمی‌توان نادیده گرفت.

ث - تأثیر متقابل زبان قصیده و غزل بر یکدیگر:

در بررسی شیوهٔ غزلسرایان بزرگ این قرون اشاره شد که پس از کاهش رونق

۳۱. پرویز ناتل خانلری، تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحوّل اوزان غزل، ص ۲۰۲.

قصیده‌سرایی و گرایش بیشتر شاعران به بیان عواطف درونی و احوال شخصی در غزل، اگر چه قصیده سرایی یکباره متروک نگردید و همچنان محملی برای پیوند شاعران به دستگاه پادشاهان و امیران بود، ولی ممارست و توجه شاعران به غزلسرایی و زبان نرم و ملایم غزل، قصیده‌های آنان را از آن استحکام و طنطنهٔ مواج در قصاید قرون سوم و چهارم و پنجم بی‌نصیب گذارد، زیرا از قرن ششم به بعد نه تنها در مدایح، آن چنان گزاف گویی و اغراق در بزرگداشت ممدوح دیده نمی‌شود، بلکه لطافت زبان غزل نیز تا حد زیادی در آن تأثیر گذاشته، چنان که برای مثال قصاید انوری و ظهیر به ویژه سعدی، به هیچ وجه با زبان قصاید رودکی و عنصری و فرّخی و حتی دیگر شاعران تا قرن پنجم قابل مقایسه نیست و هر چه از قرن ششم به قرن هشتم نزدیک می‌شویم، این ویژگی در قصاید این دوران بیشتر به چشم می‌خورد.

باید دانست که این تأثیر، یعنی نفوذ زبان و شیوهٔ تعبیر غزل در قصیده، نتوانسته است به طور یک جانبه و در یک جهت سیر کند، بلکه زبان قصیده و شیوهٔ تعبیر معمول در آن نیز به ویژه در روش غزلسرایی شاعران قصیده سرای قرن ششم تأثیر گذشته است، چنان که آن سکوتی که در آهنگ برخی ابیات قصاید گهگاه به چشم می‌خورد و به آن صلابت و استواری می‌بخشد، در آهنگ غزلهای این دوران کم و بیش دیده می‌شود و واژه‌های معمول در قصیده نیز گهگاه در غزلیات به چشم می‌خورند که چون در بررسی شیوهٔ غزلسرایی شاعران این دوران از موارد و شواهد آن یاد شده است، از تکرار مجدد آن خودداری می‌شود.

حاصل آنکه چون شاعران از قرن ششم به بعد، بی آنکه پیوند خود را یکسره از قصیده گسسته باشند به غزلسرایی نیز متمایل شده بودند و اصولاً با توجه به زمان طولانی و دیرپایی که اثرات هر تحول نیاز دارد، هر چه از آغاز قرن ششم به پایان قرن هشتم نزدیک می‌شویم تأثیر زبان قصیده در غزل کمتر و تأثیر زبان غزل در قصیده بیشتر می‌شود، تا جایی که در غزلیات سعدی و حافظ مطلقا اثری از زبان قصیده احساس نمی‌شود، در حالی که زبان آنان در قصیده به نرمی و لطف زبان غزل آمیخته شده است.

۲. دگرگونی اندیشه‌ها و مضامین غزل

اندیشه‌ها از هر دست و در هر مقام و ارزشی باشند تا به صورت مجرد در ذهن آدمی هستند و به وسیلهٔ قالبی از انواع هنرها شکل نیافته و از ماهیت (ذهنی) به صورت (عینی)

تبدیل نشده‌اند قابل ارزیابی نخواهند بود، ولی آنگاه که شکل ظاهری و قابل انتقال و فهم یابند، داوری دربارهٔ چگونگی و شیوهٔ نمود آنها ممکن می‌شود.

به همین دلیل است که ادبیّات را فرم [۳۲] گفته‌اند، و این چگونگی شیوه‌های تعبیر است که سبکهای مختلف را در ادبیات مشخّص می کند، ولی با این حال با پیوستگی معنوی و دقیقی که همواره میان اندیشه و قالب موجود است، به نظر نگارنده، جهان‌بینی و دوراندیشی و نوع عواطف و اندیشه‌های شاعران را نمی‌توان در پدید آوردن شیوه‌ها و سبکها بی‌تأثیر دانست، زیرا اگر بپذیریم که در شعر واقعی اندیشه‌ها و مضامین در حال شکل گرفتن، زبان و روش مناسب با نمایش خود را همراه می آورند، شیوهٔ اندیشه‌ها و مسایلی که در دورانهای مختلف و به علل گوناگون برای اندیشگری و تأثیرپذیری عقلی و عاطفی شاعران مطرح است نیز می‌تواند در پدید آوردن سبکها سهمی داشته باشد.

ممکن است گفته شود بسیارند شاعرانی که یک مضمون واحد و اندیشهٔ همگون را در دو شیوهٔ متمایز سروده‌اند، و اگر به این نکته دقیق کاملاً توجه شود، امکان این هست که دو مضمون در کلیّات شباهت داشته باشند ولی اجزای متشکل فرم آنها میزان تأثیرپذیری و عواطف شاعران و میزان بازده آنان در بیان مفاهیم ذهنی به عینی متفاوت است یکسان نباشد، به همین دلیل مشاهده می‌شود که در شعر فارسی، با هر سبک و شیوهٔ خاصی مقابل می‌شویم، اندیشه‌ها و بینشهای نوی را مطرح می‌بینیم که درعین حال به تمامی با آنچه در سبکهای پیشین به چشم می‌خورد منطبق و نزدیک نیست.

در حقیقت تحوّل و دگرگونی در ادبیات را می‌توان تا حدّی با رشد و بلوغ آدمی مقایسه کرد و در این مقایسه جسم و روح را مقابل قالب و مضمون قرار دارد زیرا همان گونه که جسم آدمی پیش از بلوغ، رشد سریعتری دارد و در این حال اندیشهٔ وی دیر سیرتر و آرامتر تکامل می‌یابد، این تفاوت در دوران نوپایی و دو قرن و نیم آغاز شعر پارسی نیز به‌چشم می‌خورد، اندیشه‌ها بیشتر سطحی و در حدّ مسایل محسوس و ظاهری زندگی عادی است و به همین دلیل، زبان شعر در این قرون ساده و روشن و بدون پیچیدگی و تاحدّ زیادی عاری از تعقید و ایهام و استعاره و کنایه است. ولی همان گونه که رشد جسم در آدمی به مرحله‌یی می‌رسد که از تند سیری گذشته بازمی‌ماند و روح در مقابل سریعتر به سوی کمال می‌رود و تعادلی میان این دو ایجاد می‌شود، در این

32. Forme

مرحله از ادبیات نیز چنین کیفیت و تناسبی میان قالب و مضمون دیده می‌شود، به همین دلیل در غزلیات از قرن ششم تا پایان قرن هشتم، نه زبان غزل ناپخته و در بیان مضامین و اندیشه‌ها ناتوان است، و نه اندیشه‌ها آنقدر ژرف و پیچیده‌اند که کلمات از کشیدن بار آنها عاجز بمانند، و غزلهای سعدی بهترین گواه این مدعا است. با توجه به آنچه در این زمینه آمد، بررسی اندیشه‌های متجلّی در غزلیّات سه قرن را که مورد گفتگوست آغاز می‌کنیم:

عشق

گفتیم که عشق یکی از پدیده‌های معنوی و جاودان بشری است و انسانی را نمی‌توان یافت که پرتوی از این سرچشمهٔ فیض و زندگی بر دلش نتابیده باشد، ولی تردید نیست که تجلّی عشق به نسبت شدّت و ضعف آن و لطافت و ظرافت طبایع و حساسیت افراد متفاوت است، این عروسی است که بر هر کس به مناسبت شایستگی او به گونه‌یی جلوه می‌کند، و اینهمه نقشها که در پهنهٔ پندار آدمیان از عشق بسته، صورتهای گونه‌گونی است که متناسب با رقت احساس و طبیعت ویژه و جهان‌بینی آنان پدید آمده است.

در میان عواملی که طبایع و خاطرها را می‌انگیزد و استعدادهای هنری را به جوش و خروش و حرکت وامی‌دارد، عشق لطیفترین و نیرومندترین است، گاه جانسوزترین غمها را می‌آفریند و هنگامی دلنشینترین شادیها را؛ این نوسان دل‌انگیز عشق، میان شادی و غم، آن چنان است که محور اصلی ادبیّات غنایی جهان را تشکیل می‌دهد و چنان که می‌دانیم در ادبیّات شعر پارسی غزل بهترین جلوه‌گاه و نمایشگر آن است. گفته شد که تا قبل از قرن ششم هجری نام غزل به اشعاری اطلاق می‌شد که اعم از آنکه مضامین عاشقانه و بیان احوال شخصی یا وصف معشوق را دربر داشته یا نداشته باشند، همراه با نوای موسیقی خوانده شوند، ولی آنچه در عشقهای متجلّی در شعر این قرون به‌چشم می‌خورد با آنچه مایه‌های دلنشین غزلیّات را از قرن ششم به بعد تشکیل می‌دهد کاملاً متفاوت و از دست دیگر است.

عشق شاعران تا پایان قرن پنجم زائیدهٔ شرایط زندگی آنان است. شاعر این دوران با عزت و حشمتی که به مناسبت مدایح خویش در دستگاه پادشاه دارد، در رفاه و تنعّم می‌گذراند. روح سرشار از شادخواری و شادمانگی است، محرومیتها و دست‌تنگیها، حسرتها و آرزوهای دست‌نیافتنی را نمی‌شناسد، در دورانی به سر می‌برد که غلام بارگی

در رواج است، برای هر قصیده یا شعری که عرضه می کند، زر و سیم و مرکب و مال و حتی ده‌ها غلام و کنیز به صله می گیرد و آلات خوان از زر می‌سازد و دیگدان ازسیم. روشن است که احساسات چنین شاعری ــ هر چند ذوق او حد اعتلای شکفتگی باشد ــ به لطافت و رقت شاعرانی که از این نعمتها در قرون بعد محرومند نخواهد بود.

غلامان و کنیزکانی که به عنوان صله به این گروه بخشیده می‌شدند، مِلک خاص و در اختیار ایشان بودند و در رابطهٔ مالک و مملوک جز امر و اطاعت چیزی که مایهٔ رنج و حرمان شود به وجود نمی آید، و اگر رنجی هست برای مملوکِ مجبور است، نه برای مالکِ مختار، به همین مناسبت عشقهای متجلّی در شعر دوران‌های قبل از زمان بحث ما، همه سطحی و توأم با کامیابی و توفیق است، عشق آن دوران از سطح امور جنسی و ملموس و بوس و کنار و وصف اندام معشوق تجاوز نمی کند و کاملاً جنبهٔ واقعی دارد که با امور عینی قابل ارزیابی است. عاشق هیچ گاه در کامجویی از معشوق، با مخالفت و ناتوانی روبرو نیست تا در هجران او دل در برش بتپد و فراق و دیر پایی فریاد دل خسته‌اش را بر آورد. چنین است عشق متجلّی در اشعار غزل گونه تا پیش از قرن ششم، عشقی سطحی و ساده در حدّ مسایل ظاهری جنسی، عاشقی شاد کام و کامجو و موفق، معشوقی در کمال حُسن و در حدّ مملوکی، که به‌فرمان سر نهاده. چنین عشقی همچنان نپائید، سیر تحولی که در تمام پدیده‌ها جاری است از قرن ششم به بعد رفته رفته چهرهٔ عشق و احوال عاشق و معشوق را دگرگون کرد و ناگزیر عشق با کیفیت تازه‌یی که به مرور زمان می‌یافت، جلوهٔ دیگری در غزل آغاز کرد و به آن رنگ و بوی دیگری بخشید که از ویژگیهای شیوهٔ غزلیّات این قرون باید شمرده شود.

در آنچه آمد دیدیم که پس از برچیده‌شدن بساط فرمانروایی غزنویان در اواخر قرن پنجم، شعر درباری از رونق افتاد و شاعران از نعماتی آن چنان، رفته رفته محروم ماندند، احساسات آنان دیگر همه جا با شاد کامی و کامیابی همراه نبود، اندیشه‌های آنان به احوال خویشتن مشغول شد و این درون گرایی سهم بزرگ و نهفته‌یی در تحول غزل فارسی داشت. از سوی دیگر نفوذ زبان عرب و فرهنگ اسلامی که در این دوران بیشی گرفته و به نواحی شرقی ایران نزدیک شده‌بود، شاعران و نوابغ این سرزمین را با مسایل و مفاهیم عرفانی و همچنین بینش عاشقانهٔ شاعران عرب آشنا کرد و در نتیجه رفته فته عشق دوران سامانی و غزنوی از قرن ششم به بعد چهرهٔ دیگر یافت و از دو راه مسیر تازهٔ خود را رو به کمال برد و مرزهای این تحول را به روشنی در شعر سنایی آشکار کرد. گونه‌یی از این

عشق که تجلّی آن در شعر یکباره آشکار شد، همان عشق عرفانی و الهی است که غزلیّات عرفانی را به زیور خود آراست و از چنین عشقی که در آن عاشق و معشوق توأم گشته و غایت آن وصول به ذات خداوند یگانه و فنای معشوق در عاشق است در بخش گذشته سخن گفتیم. گونهٔ دیگر، ادامهٔ همان عشق مجازی و بیان سوز اشتیاق عشّاق و وصف جمال و کمال معشوق است که با گسترد گی و معنویت بیشتر از پیش در غزل این دوران جلوه کرد و در زبان شاعران قرون هفتم وهشتم به اوج کمال خود رسید. عشق این دوران همه سر با کامیابی و کامجویی و شادی همراه نیست. رنجها و ناملایمات محیط، محرومیتها و نابسامانیها، عواطف همگان به ویژه شاعران را بیش از پیش تلطیف کرده بود. نفوذ مسایل مذهبی زن و عشق او را رفته رفته دیر یابتر می‌ساخت، عاشق غم آشنا می‌شد و دوری وناگواری فراق هیجان و اشتیاق او را افزونتر و زبان او را شورانگیزتر می‌کرد. همین دوری و هجران شاعر را در تجسم صفات و اندام معشوق به تخیّل وامی‌داشت و او را به سوی رمانتیسم سوق میداد، معشوق را در خیال آن چنان می‌دید و می‌پرداخت که آرزوهای طلایی او می‌خواست، اگر شاعر عاشقِ دورانهای پیش باده را برای نشاط و افزایش سرور در بساط عیش و نوش و عشرت با معشوق عنوان می‌کرد، شاعر عاشق این دوران برای بی‌خبری و فراموشی غمهای عشق دست به دامان‌باده‌گساری می‌زد. چنین عشقی در غزل فارسی چهرهٔ جدیدی را می‌نمود که امور ظاهری در آن بیشتر رنگ معنویت و مفاهیم عمیق‌تری یافته بود. اگر چه این عشق چون عشق عرفانی، الهی و خالی از آرزوی وصال و تمتّع نبود، ولی چون عشقهای گذشته در سطح مسایل عادی و قابل لمس و زودیاب نیز قرار نداشت. عشقی بود میان دو تن که استقلال و آزادی روحی داشتند و عوامل و مسایل محیط توفیق آنان را در وصال ناممکن می‌کرد و یا با مشکلات موجود به تأخیر می‌انداخت. چنین عشقی دست مایهٔ غزلیّات پرشور و عاشقانهٔ این قرون بود.

سرگرمی و اندیشیدن به چنین عشقی که بر خلاف قرون قبل عاشق به یُمن دولت آن از خواجگی به در آمده و بندگی معشوق می‌کند محور غزلیّات این دوران است؛ عشقی که در آن عید وصال معشوق برای سعدی شب وی را چون روز روشن می‌سازد و نکهت دهان دلدار در نظر او با بادبهشت و بوی لادن برابر است، از دوری او شاعر شیراز آن چنان می‌گرید که گویی کنار جیحون است و مراد خاطر خود را «مراد خاطر»

وی می‌شمارد [۳۳]، یا حافظ در دنیای خیال آرزومندانه می بیند که معشوق نیمه شب:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست

در می گشاید و او را با داشتن چنان عشقی زبون خواب شده به ملامت می گیرد که چرا خوابش هست؟ چنین عشقی کیفیت غزلیّات این شاعران را تا مرزهای سحر و اعجاز رسانیده و سرانجام از نظر بار عاطفی و میزان تخیّل ــ که طبعاً در زبان نیز مؤثر است ــ استغنای شگفت آوری به غزل فارسی بخشیده است. گرایش به چنین عشقی با همهٔ سوز و سازها و تصاویر دلنشین و ابهامهای خاطر انگیز، سر آمد مغازلات جهان را در غزلیّات این دوران جلوه گر می کند و نه تنها به مناسبت کیفیت رمانتیک یا به‌اصطلاح شاعرانه و خیال انگیز آن ناگزیر تشبیهات لطیف و استعارات روشن را در استخدام غزل می گیرد و شیوه‌یی نوساز می کند، بلکه ممارست در آن قصاید فارسی را نیز زیر تأثیر می گیرد تا جایی که بیشتر تغزّلهای این دوران را به جای آنکه وصف طبیعت و اجزای آن تشکیل دهد، به بیان احوال و سوز و ساز عاشقانه مخصوص می کند و این معنی را به روشنی و بسیاری، در دیوانهای شاعران این دوران می توان دید.

به نظر نگارنده، رواج عشق عرفانی را با آن ویژگیهای معنوی و روحانی، در تحول عشقهای مجازی نمی‌توان بی تأثیر دانست، «در حقیقت شیوه فکر و بیان صوفیه، نجابت و عُلّوی به شعر فارسی داده بود که امکان نداشت شعر فضلا بدون الفاظ و معانی آنان مقبول عام، حتی مقبول خود گویند گانشان باشد.» [۳۴] و بیشتر غزلسرایان بزرگ این سه قرن، با آنکه در وادی عرفان رهروی نمی کردند، به مناسبت آشنایی یا تمایل به این افکار از روی تفنّن گهگاه به سرودن غزلهای عرفانی یا اشعاری که رنگ و بویی از عشق عرفانی دارد نیز پرداخته‌اند.

شکوه و شکایت و پند و اندرز

آنچه می‌تواند عواطف آدمی را بر انگیزد و نمایش دلپذیر خود را در غزل بجوید تنها به

---

۳۳. امشب به راستی شبِ ما روز روشن است — عید وصال دوست علی‌رغم دشمن است
بادِ بهشت می گذرد، یا نسیم باغ — یا نکهت دهان تو و بوی لادن است
کنار سعدی از آن روز کز تو دور افتاد — از آب دیده تو گویی کنار جیحون است
ز دوست هر که تو بینی مراد خود خواهد — مراد خاطر سعدی مراد خاطر اوست

۳۴. عبدالحسین زرّین کوب، از کوچهٔ رندان، ص ۱۷۹.

بیان احوال عشق و سوز و سازهای آن و یا وصف جمال و اندام معشوق محدود نمی‌شود بلکه دردها و رنجها و نامرادیهای دیگر زندگی نیز عواطف آدمی را بر می‌انگیزد و واکنشهای شاعرانهٔ آن می‌تواند به مناسبت در غزل که محمل تجلّی هیجانها و تأثرات و سرکشیهای عواطف انسان است عنوان شود و به گونهٔ شکوه و شکایت از گردش روزگار در این گونه شعر مطرح گردد.

محیط زندگی تا پیش از قرن ششم تا حدّی از آرامش و رفاه برخوردار بود و به همین دلیل شکوه و شکایت در آن روزگار به مرحله‌یی نرسیده بود تا جایی برای نمود خویش در شعر بیابد، اما نابسامانیهای ادوار بعد که زائیدهٔ فتنه گریها و دست به دست شدن حکومتها بود، فتنهٔ مغول و مصائب آن و دیگر آشفتگیهایی که مایهٔ بیدادها و بی‌توجهی‌ها به هنرمندان و ارباب فضیلت به شمار می‌رفت، زبان شکوه و شکایت آنان را که جای بهتری از غزل برای نمود نداشت باز کرد و این گونه مضامین نیز از قرن ششم به بعد روز بروز بیشتر از پیش میدان غزل را فرا گرفت. بیان این شکوه‌ها که گاه همراه با مضامین عاشقانه و گاه بدون آن و همراه با پند و اندرز است و در غزلیات بیشتر شاعران این دوران دیده می‌شود که برای نمونه چند بیتی از خاقانی و ظهیر در این زمینه آورده می‌شود:

از خاقانی:

دل بشد از دست، دوست را به چه جویم
نطق فرو بست، حال خود به چه گویم؟
نیست کسم غمگسار، خوش به که باشم
هست غمم بی کنار، لهو چه جویم؟
چون به در اختیار نیست مرا بار
گرد سرا پردهٔ مراد چه پویم؟
زخم بلا را چو کعبتین همه چشمم
زنگ عنا را چو آینه، همه رویم
از در من عافیت چگونه در آید
چون نشود پای محنت از سر کویم
بس که شدم کوفته در آتش اندوه
گویی مردم نیم، که آهن و رویم

تیره شد آبم زبس درنگ در این خاک
کاش اجل سنگ برزدی به سبویم
بخت زمن دست شست، شاید اگر من
نقش امید از رخ مراد بشویم
چون دل خود را به غم سپارم از این روی
دشمن خاقانیم، مگر که نه اویم

از ظهیر:

آنم که نیست در دل من مدعای گنج
درّی ز بحر سینه نسفتم برای گنج
از فیض عشق، گوهر معنی است در دلم
ای دل عجب مدار به ویرانه جای گنج
خوف من از حریص فزون تر بود ز مرگ
آری ز مرگ چیره ترست اژدهای گنج

قارون هلاک گشت و هنوز از غرور او
آید به گوش طالب دنیا، صدای گنج
عبرت زکوه گیر که کاخ ذخیره هاست
بخشد به خلق و هیچ نگیرد بهای گنج
دایم حریص تیره دل از آرزوی زر
چون باد خاک می‌خورد از اشتهای گنج
آن قانعی که تارکِ دنیا بود «ظهیر»
از جذبهٔ طمع بود آهن ربای گنج

از این شواهد در مجموعهٔ غزلیات شاعران این دوران کم و بیش دیده می‌شود، اگر چه ضیاء الدّین سجّادی با تصحیح عالمانهٔ دیوان خاقانی این‌گونه غزلیّات را تفکیک کرده است، ولی در دیگر دواوین این غزلیّات در شمار غزلیّات عاشقانه آمده است.

به طور کلّی در مجموع می‌توان چنین نتیجه گرفت که شکوه و شکایت و پند و اندرز که حاصل تجربه های تلخ شاعران و سرخوردگی عاطفی آنان از اوضاع زمان بود در این دوران به طور مستقل و یا همراه با مضامین عاشقانه وارد غزل شد. بهترین نمونه

در این مورد غزلیّات حافظ است که با وجود آنکه وحدت معنی در مجموع آنها به‌چشم می‌خورد، به مناسبت زندگی در محیط پر آشوب و نامناسب، در دورانی که جاهل دولتیار بود و عالم بی دولت، شیخ ریایی ابلیس واقعی بود و صوفی مفتخور و بی کاره، واعظ کسی بود که آنچه می گفت نمی کرد، آزاد اندیشان از ترس محتسب و شحنه «هزار گونه سخن در دهان و لب خاموش» داشتند، واکنش این رنجها و ناملایمات، همراه با تکرار اندیشه‌های ثابتی مانند: بی بقایی عمر، ناپایداری جهان، ضرورت کامجویی و غیره در زوایای سخن عاشقانه یا عرفانی خواجهٔ شیراز راه می‌یافت در حالی که در غزلیات پیشین این مضامین رواج نداشت.

حسن تخلّص در غزل

در همین گفتار از ورود مضامین مدحی در غزل یا آغاز شدن مدح با ابیات عاشقانه به‌جای وصف طبیعت که به صورت نسیب و تشبیب و تغزّل در قصاید قرون گذشته معمول بود سخن گفته و دلایل آن باز نموده شد، نکتهٔ جالب دیگر در تحوّل مضامین برخی از غزلیّات این دوران این است که اگر چه قصاید مدحی در این زمان وجود داشت ولی گاه مضامین قصیده نیز با به کار بردن یک حسن تخلّص در غزل وارد می‌شد و غزل با مدح ممدوح پایان می‌یافت.

همایی می‌نویسد:

> «حسن تخلص از تغزل به مدیحه، بیشتر در قصیده معمول است ولیکن شعرای قرن هفتم هجری به بعد گاهی آن را در غزل نیز به کار برده‌اند، به این معنی که در ابیات آخر غزل گریز به مدح کرده و یکی دو بیت در ستایش ممدوح بگویند و غزل را به دعای او با بیت غزل دیگر ختم کنند، به طوری که گاهی مدیحه در حکم جملهٔ معترضه باشد.
>
> پیشوای این سنت ظاهرا شیخ سعدی است که استاد غزلسرا بود و برای اقناع و ارضاء خاطر سلاطین و حکام وقت که از وی توقع مدیحه داشتند این شیوه را ابداع و خود گاهی از آن استفاده فرموده، تا راهی پیش پای آیندگان گذاشت. استاد غزل پرداز یعنی خواجهٔ شیراز نیز همان رسم و راه را بر گزیده و شیوهٔ ایشان سرمشق گویندگان بعد، مخصوصاً غزل سرایان عهد قاجاری از قبیل محمود نشاط اصفهانی و فروغی بسطامی و وصال و همای

شیرازی واقع گردید. در حالی که چنین کیفیّتی در غزلیّات خاقانی نیز دیده می‌شود، چنان که در غزلی با مطلع:

دردی است درد عشق که درمان پذیر نیست
از جان گریز هست وز جانان گریز نیست

پس از بیان مضامین عاشقانه با حسن تخلص زیر:

اورا نظیر هست بخوبی در این جهان   خاقان اکبر است که او را نظیر نیست

به مدح ممدوح پرداخته است، بنابراین می توان تاریخ رواج حسن تخلّص در غزل را بی آنکه پیشوای ابداع آن را سعدی به شمار آوریم، زمان خاقانی و قرن ششم دانست.»[٣٥]

٣٥. جلال الدّین همایی، صناعات ادبی، ص ١٦٤.

۱. ادامهٔ حکومت تیموریان و جلوهٔ تأثیر نابسامانیهای گذشته

۲. انگیزه‌های راهی تازه در شیوهٔ غزلسرایی

۳. شیوهٔ اصفهانی، مشهور به هندی

٤. برگزیدگان برترِ غزلسرایی به شیوهٔ اصفهانی از فغانی تا صائب

۵. دگرگونی شکل و جلوه‌های اندیشه در شیوهٔ اصفهانی

فصل هفتم

نگاهی به شیوه‌یی تازه در غزل فارسی

۱. ادامهٔ حکومت تیموریان و جلوهٔ تأثیر نابسامانیهای گذشته

در بخش پیش دانسته شد که غزل فارسی چگونه در مدت سه قرن سیر تکامل، سرانجام شکل بازشناختهٔ خود را یافت و به دست طبع چیرهٔ سخنوران توانایی چون سعدی و حافظ به اوج کمال رسید، و جای تاسف است که باید اعتراف کرد از این پس نه تنها اندیشه‌های نوین و کمال بیشتری در شیوه‌های تعبیر غزل پدید نیامد، بلکه به ویژه از پایان قرن هشتم، در اثر بروز و جلوهٔ آثار نابسامانیها و آشفتگیهای چند قرن پیش، مقدّمات انحطاط شعر، به ویژه غزل فراهم گشت تا جایی که سرانجام زبان شکوهمند سعدی و حافظ با آن اندیشه‌های تابناک و ستایش انگیزی که همواره داشت در قرون دهم و یازدهم و دوازدهم به ویژه در موارد خاصی به نازل ترین درجهٔ انحطاط رسید.

اگر چه پس از سعدی و حافظ شاعران دیگری چون همام تبریزی، کمال خجندی، قاسم انوار، جامی کم و بیش با گرایشهای گوناگون روش این سخنوران بزرگ را پیروی می کردند، ولی هیچیک از اینان نه تنها موجب پدید آوردن راه و روشی نو در شیوهٔ تعبیر غزل و مبتکر مضامین تازه‌یی در آن نبودند، بلکه آثار طبع آنان نیز نتوانست سیر نزولی غزل را که به دلایل گوناگون پس از حافظ به پنهانی آغاز شده بود، متوقف سازد و به‌نظر نگارنده با وجود ظهور شاعرانی چون جامی(۸۱۷ - ۸۹۷ هـ. ق.) دوران پس از حافظ، تا نیمهٔ دوم قرن نهم را، از نظر پدید نیامدن تحوّل و شیوهٔ خاصی در غزل باید دوران سکوت یا فترت نامید.

همان گونه که در پیش اشاره شد صرفنظر از نبوغ شاعران، پدید آمدن تحوّل و یا عدم آن را بدون تردید باید در عوامل محیطی جست که خواه ناخواه با اندیشه‌ها و عواطف انسانی شاعران سر و کار دارد. پیرامون واقعهٔ مغول و دوران حکومت آنان و اوضاع اجتماعی این زمان بسیار گفته و نوشته‌اند و دراین کتاب نیز به مناسبت و اختصار

از آن سخن رفت، بنابراین آنچه در دوران چیرگی این قوم که از (۶۱۶ - ۷۳۶ هـ. ق.) دوام داشت باید دانسته شود، چیزی نیست که کسی بدان آگاه نباشد، با این وصف باید دانست از آنجا که همواره آثار نابسامانیهای اجتماعی پس از یکی دو قرن و رفته رفته آشکار می‌شود، در این فاصله ادبیات غنایی و غزلی فارسی که از گنجینه‌های پر بهای گذشتهٔ درخشان ایران مایه داشت به شکوهمندترین و غنی‌ترین کیفیت ممکن خود رسید.

دوران چیرگی و فرمانروایی نیرومند خاندان مغول در (۷۳۶ هـ. ق.) با مرگ ابوسعید بهادرخان پسر اولجاتیو پایان یافت و چند تن از فرزندان و نبیرگان وی تا سیزده سال بعد ایلخانان دست نشاندهٔ دیگران بودند و در گرگان و آذربایجان و بغداد با یکدیگر نزاع داشتند تا سرانجام در (۷۵۰ و ۷۵۲ هـ. ق.) یکسره بساط آنان برچیده و آخرین غول مغول طغاتیمورخان که در استراباد حکومت داشت به دست سربداران منقرض شد و به این ترتیب با از میان رفتن ایلخانان آل جلایر در بغداد و ترکمان در دیاربکر و عثمانیان در آسیای صغیر و طغاتیمور در طبرستان و آل مظفر در فارس و یزد و کرمان و سربداران در خراسان و آل کرت در هرات، سایهٔ هراس انگیز احفاد مغول و حکومتهای ایلخانی از سر مردم ایران برگرفته شد ولی متاسفانه هنوز زخمهای ژرف و هول انگیز نابسامانیهای این دوران چنان بهبود نیافته بود که کانون فسادی که در سایهٔ حکومت الوس جغتای در ماوراء النهر وجود داشت شکفته شد و ضربه‌ها و لطمه‌هایی که از یورش چنگیز ناچیزتر بود به پیکر اجتماع و عواطف ایرانیان وارد آمد. یورش تیموری وسیلهٔ تَمُرلنگ که مورّخان وی را امیر تیمور گورگان و به طور مطلق صاحبقران خوانده‌اند آغاز گشت و به این ترتیب سلسلهٔ تیموریان بنیاد نهاده شد و تا سال (۹۱۱ هـ. ق.) ادامه یافت.

اگر چه در میان این سلسله، افرادی نیز بودند که گرایش به حمایت از علوم و ادبیات نشان می‌دادند، ولی این درمانها زخمهای مهیبی را که عواطف جامعهٔ ایرانی از حملهٔ مغول تا آن زمان تحمل کرده بود مفید نمی‌افتاد و اثرات حملهٔ مغول را که پس از قرن هشتم رفته رفته ظاهر می‌شد، روز به روز با شدت بیشتری آشکارتر می‌ساخت و بر این اثر، نه تنها مردمی و انسانیت و اخلاق و ایمان که پایه‌های اعتلای یک جامعهٔ روشنفکر و مترقی است از میان بر می‌خاست، بلکه ادبیات آن روزگار را نیز با هجوم آلام و مصائب دیگری که زائیده وضع اجتماعی آن دوران بود به پستی و سستی می‌کشید تا جایی که به قول ملک الشعرا بهار:

«شعر فارسی گویی یکباره با خواجه حافظ به بهشت رفت و دیگر باز نگشت.»[۱]

۲ . انگیزه‌های راهی تازه در شیوهٔ غزلسرایی

با شرح مختصری که از اثرات حملهٔ مغول و ادامهٔ اوضاع ناگوار اجتماعی در دوران تیموریان گذشت، فرو افتادن ادبیات فارسی از اوج شکوهمندی که یافته بود در این دوران، تنها منحصر به شعر فارسی نیست، بلکه این انحطاط در تمام شؤون ادبی اعم از شعر و نثر به چشم می‌خورد و حتی تأثیر آن در آثار منثور این دوران که مملو از تکلفهای بسیار و القاب و عناوین فراوان در مقدمه، سجعهای بارِد، اطناب کلام و آمیخته با واژه‌های نامأنوس ترکی و عربی‌است،بیشتر به چشم می‌خورد.

صفا می‌نویسد:

«دیگر از انواع شعر که در عهد تیموری زیاد مود توجه و علاقهٔ شعرا بوده غزل است، غزلهای این عهد هر چه بیشتر به پایان آن نزدیک شویم بیشتر متضمن افکار و مضامین دقیق می‌شده است.

شاید یکی از علل این امر توجهی باشد که ایرانیان پس از حملهٔ مغول و قتل و غارتهای متمادی که در قرون هفتم و نهم در این کشور رخ داده بود، به امور معنوی پیدا کرده و از عوالم مادی اضطراراً منصرف گشته بودند. این امر باعث گردید که به تدریج شعرا به اوهام و خیالات باریک و دقیق بیشتر متوجه شوند و خیالات دور و دراز را در الفاظ کم بگنجانند و به جای رعایت جانب مساوات لفظ و معنی، از مراعات ظواهر دور و به دقت معنی و ورود در عالم وهم و خیال نزدیک شوند.»[۲]

این معنی با کمی دقت و روشن بینی در تاریخ آن روزگار روشن است، بدیهی است در روزگاری که احفاد قبایل وحشی، بدون دارا بودن هیچگونه فرهنگ متعالی به کشوری فرمانروایی کنند و همواره در اندیشهٔ گسترش سرزمینهایی که با جنگ و خونریزی و قتل و غارت و انهدام مآخذ علمی و فرهنگی به دست آورده‌اند باشند، نه انگیزه‌یی برای توجه و حمایت و رواج ادبیّات خواهند داشت و نه فرصتی برای اندیشیدن به این گونه امور،

---

۱. محمّد تقی بهار، سبک شناسی، ج ۳، ص ۱۸۳.
۲. ذبیح‌الله صفا، تاریخ تحوّل نظم و نثر فارسی، ص ۷۱.

به‌این ترتیب شعر از توجه و علاقه و گرایش خواص خارج می‌شود و در دست عوام و زبان محاورهٔ آنان از جلال و شکوهمندی گذشته فرو می‌افتد.

با چنین کیفیتی، متروک ماندن قصیده سرایی بسیار طبیعی است و گرایش شاعران به مناسبت آلام و مصائب و ناگواریهای زندگی نسبت به غزل که بیانگر دردها و رنجها و عواطف و هیجانهای درونی است شگفتی ندارد. شاعر غزلسرا، آن نشاط فرّخی را سهل است، شور انگیزی و سرخوشی دلنشینِ سعدی، حتّی اندیشه ژرف نگرِ حافظ را از دست می‌دهد، در اوهام و خیالات غوطه می‌خورد و این عوالم او را به تمرکز روحی دربارهٔ مسایل پیش پا افتاده گرفتار می‌کند، ناگزیر می‌خواهد شکوه سر کند و از بد گردی ایام بنالد، خیلی حرفها و خیلی شکایت‌ها دارد که می‌خواهد بگوید، کوشش می‌کند در هر بیت سهم بیشتری از آنچه در ذهن خیال پرداز او نابسامان و آشفته، پا بر سر هم می‌گذارد بگنجاند و ناگزیر هر چه بیشتر دست به دامان استعاره و کنایه و مجاز و تشبیهات نامعقول می‌زند.

زبان که دست افزار شعر شاعر است در این دوران چه سرنوشتی دارد؟ سرمایه‌های غنی و شکوهمند زبان پارسی که سر مستیها و شادمانیها و سرخوشیها را در غزلیّات گذشته جلوه می‌دادند، با آمیزش بیشتر به واژه‌های عربی، به ویژه ترکی مغولی، از دل‌انگیزی و نوازشگری باز می‌ماند، دولتشاه سمرقندی کتاب تذکرة الشعرا و امیر علیشیر نوایی کتاب مجالس النفایس خود را به ترکی می‌نویسند، نهضت تألیف و تدوین کتب به زبان ترکی مخصوصاً در اواخر این عهد، یعنی در حوزهٔ ادبی هرات که به تشویق سلطان حسین بایقرا و امیر علیشیر نوایی وزیر او ایجاد شده بود نیرو می‌گیرد، محاکمه اللغتین و محبوب القلوب و منشآت وسیلهٔ همین وزیر که مردی دانشمند و ادب دوست نیز بود به ترکی نوشته می‌شود و حتی بیشتر شاعران زبان ترکی را نیز برای سرودن شعر انتخاب می‌کنند.

بدیهی است با آن احوال و اندیشه‌ها و زبانی این چنین، غزل فارسی در چه راهی خواهد رفت و چگونه مفاهیم و معانی در آن، با زبانی فرو افتاده و ناخوش آیند و تعابیری نارسا و دور از ذهن و گهگاه پیچیده و لغزمانند جلوه خواهد کرد. در اینجا باید همان گونه که در پیش گفته شد به این نکتهٔ دقیق نیز اشاره کرد که در برخی غزلیّات و اشعار شاعران شیوهٔ عراقی مانند خاقانی نیز گهگاه تشبیهات و تعابیری که ذهن را در فهم خود دچار مشکل می‌کند یافت می‌شود ولی باید دانست که مشکل و پیچیدگی این

اشعار، ناشی از مفاهیم آنها نیست، بلکه هر چه هست در ناآشنایی به واژه‌ها و اصطلاحات علمی و داستانها و روایاتی است که در شعر وارد شده است و خواننده را از مراجعه به کتب لغت و پژوهش در مآخذ ناگزیر می کند، ولی پس از دانش به مفردات شعر و یا مطالبی که به آن اشاره شده است، مفهوم شعر بسی روشن و ساده می‌نماید، در حالی که در این دوران که پایه‌های شیوه‌یی تازه استوار می‌شد، زبان شعر از واژه‌های مشکل به آن مفهوم که ناآگاهی به مفردات آنرا دشوار سازد خالی مانده بود ولی آنچه فهم اشعار را دور از ذهن و شعر را نامطلوب می‌ساخت، تعابیر ناتوانی بود که شاعر برای نمایش مفاهیم ذهن خیال پرداز خویش به مدد استعاره‌ها و مجازها و کنایات دور از ذهن در غزل به کار می‌برد و با کوشش اجباری می‌خواست به هر وسیله که ممکن باشد تصویری از خیالات خود را نقش کند و سرانجام شعرش از رسایی و شیوایی دور می‌ماند.
با این همه نشانه‌هایی ساده‌تر که ذهن را به پایه‌های شیوهٔ جدید غزل فارسی رهنمون می‌شود در اشعار خاقانی و حافظ می‌توان یافت که به برخی از آنها در پیش اشاره شد، به ویژه هنگام مرور به دیوان شاعر شروان، اگر طنین شکوهمند و آهنگ حماسی قصاید او یک سوی نهاده شود، این معنی روشنتر می‌نماید ولی در غزلهای او که دارای زبانی نرم‌تر و تعبیراتی عاطفیتر است آدمی به این داوری متمایل می‌شود که وی شیوه‌یی را که بعدها به هندی یا اصفهانی موسوم شد پایه گذاری کرده است. به عنوان نمونه سه بیت از یک غزل خاقانی آورده می‌شود:

کشد مو بر تن نخجیر تیر از شوق پیکانش
به دل چون رنگ بر گل می‌دود زخم نمایانش
ببالد خرمی بر نو بهار او چه کم دارد؟
تبسم ارغوانزارش، تماشا نرگستانش
در آغوش دو عالم غنچهٔ زخمی نمی گنجد
هجوم آورده بر دلها ز بس تاراج مژگانش

دقت در همهٔ این غزل و مفاهیم ابیات آن، و مقایسهٔ ذهنی با برخی اشعار و غزلیات شیوهٔ هندی یا اصفهانی نمودار این است که وی با آنکه خود در مسیر تحول و سیر تکامل شیوهٔ عراقی غزل قرار داشته، خود موجب پیدایی شیوه‌یی در حدود چهار قرن بعد است که بدون تردید صایب قهرمان آن و بیدل نازک خیالترین گویندگان آن به شمار می‌رود.
دشتی تحلیل جالبی در کتاب شاعری دیر آشنا پیرامون این بحث کرده است که

برای روشن شدن بیشتر موضوع به آن اشاره می‌شود:

«این تصوّر و فرض در بادی نظر غریب و اذعان بدان دشوار می‌نماید که خاقانی را با همهٔ صلابت انشاء و استحکام ترکیب و با آهنگ حماسی مردانه‌اش، آغاز سبکی فرض کرد که سرایندگانش با همه دقت خیال و ظرافت فکری، غالباً دچار ضعف تلفیق و عدم صافی و پاکی انشاء هستند و پیوسته از گفته‌های آنان عجز و افتادگی و ناله به گوش می‌رسد، راز این تفاوت هم در انتخاب کلمه و هم در کیفیت تلفیق جمله است، مثلاً در این بیت خاقانی، کلمهٔ نعره او را از گویندگان هندی جدا می‌کند، شاعر سبک هندی به جای نعره، ناله می‌گذاشت:

مرا دانهٔ دل در آتش فتادست از آن نعرهٔ من چنین خوش فتادست

طبعاً کلمه ناله در مصراع دوم، بیت را به گفتهٔ متأخرین نزدیکتر می‌کند، علاوه، از کیفیت ترکیب جمله، روح مردانه و آهنگی حماسی به گوش می‌رسد زیرا از اینکه دانهٔ دل بر آتش افتاده است گریه و زاری نمی‌کند، بلکه آن را چون واقعه‌یی بیان می‌کند و حتی مثل این است که از این واقعه به خود می‌بالد، بر خلاف این بیت شیخ صفی[۳] که تقریباً شبیه آن مضمون را بیان می‌کند ولی از آن عجز و اندوه و بیچارگی می‌بارد:

ز سوز مطرب غم آنچنان لبریز فریادم
که رگ بر استخوانم تار طنبور است پنداری

خاقانی و صایب به دو طبقه از شعرای فارسی تعلق دارند که سبک و شیوهٔ آنان کاملاً متمایز است ولی از حیث توسل به استعاره و مجاز، و اختیار راه غیرمستقیم در ادای مقصود به هم نزدیک می‌شوند، غالب مشخّصات سبک هندی در اشعار خاقانی دیده می‌شود: باریک خیالی، به جستجوی مضمون تازه رفتن هر چند نا مأنوس باشد، در مضمونها به امور کلی قناعت نکردن و از جزئیات مشاهدات و عادات مدد گرفتن، در بیان مقصود از صراحت و سادگی روی بر تافتن و به استعارات و کنایات متوسل شدن، به کار بردن تعبیرات مجازی و مراعات کردن تناسبهای لفظی تا حدی که معانی در آنها

---

۳. شیخ محمّد، (د. گ. ۹۷۴ هـ. ق.) شاعر شیرازی که در اواخر زندگی در هندوستان می‌زیست.

گم شود، یک امر جزیی و یا ضرب المثلی را در یک مصراع وجه اثبات یک مفهوم کلی قرار دادن، در تشبیهات از اغراق ــ هر چند دور از ذهن باشد ــ پرهیز نکردن، همه در سخن خاقانی دیده می‌شود، به عبارت دیگر از استادان پیشین تنها خاقانی است که این باب را گشوده و از این رو مبدأ پیدایش آن سبکش فرض توان کرد، نهایت الفاظ و ترکیبات او به سخنش فخامت و صلابتی می‌دهد که با شیوهٔ نرم و ضعیف و عاجزانهٔ سرایندگان هندی مباینت دارد و همین تفاوت وجه مشابهت آنان را می‌پوشاند.

نکته‌یی را که در این باب نباید فراموش کرد این است که چهار قرن و بیشتر میان خاقانی و شاعران این سبک فاصله است، در این مدت زبان دستخوش تحوّل و تبدّل زیادی شده، کلمات عربی بیشتر وارد زبان و بسیاری از الفاظ دری مهجور و متروک گردیده، علاوه حمله مغول و جنگهای امیر تیمور و دوام و تسلّط بازماندگانشان اثر خود را بر اخلاق گذاشته است، شیوع جور و رواج ظلم و قساوت و آشوب مستمر حکومت‌های محلی، طبایع را به عجز و انکسار و نفوس را به تحمل بیداد و ستم پرورش داده و همهٔ اینها در موالید قریحهٔ گویندگان تأثیر خوشی را نهاده است.»[4]

چنان که گفتیم نظیر این کیفیت با شدت بسیار کمتر گهگاه در غزلیات کمال‌الدّین اصفهانی و حافظ نیز به چشم می‌خورد و از این رو می‌توان تصوّر کرد که وجود چنین مایه‌هایی با مساعد شدن محیط به گرایش شاعران قرن نهم و نیرو گرفتن و رواج این شیوه یاری کرده است.

۳. شیوهٔ هندی یا اصفهانی

الف. نامگذاری

پیش از این دانسته شد که هر یک از شیوه‌های شعر فارسی به سبب رواج در یکی از سامانهای ایران، و یا در دوران حکومت یکی از خاندانهایی که با نیرومندی در آن دیار فرمانروایی می‌کردند شهرت یافته‌اند. برای مثال، شیوهٔ خراسانی به سبب رواج در خراسان و ماوراءالنَّهر به این نام مشهور شده و خود شامل روشهایی است که با کم و

---

۴. علی دشتی، شاعری دیر آشنا، ص ۵۳ و ۵۹.

بیش اختلاف در جزئیات در زمان سامانیان و غزنویان معمول بوده و از این رو به شیوهٔ سامانی و شیوهٔ غزنوی مشهور شده است و یا شیوهٔ عراقی که شامل روش شاعران آذربایجان نیز هست ولی به سبب آنکه این شیوه پس از شیوهٔ خراسانی و از قرن ششم هجری به بعد آغاز و وسیلهٔ شاعران نواحی عراق و آذربایجان به دوران شکفتگی خویش رسید، به این نام شهرت یافته است.

در مورد نامگذاری شیوهٔ هندی، همچنان که پیرامون کیفیت و مقام اشعار آن عقاید و داوری‌های گوناگون و موافق و مخالف بسیار است، چند رأی مختلف موجود است:

گروهی بر آنند که این شیوه مولود شیوهٔ اندیشهٔ شاعران پارسی زبان هندوستان بوده است و چون جلوه‌های نازک اندیشی و خیال پردازی هندیان، که وارث فلسفهٔ لطیف بودا در همهٔ آثار هنری خویش هستند در غزلیّات فارسی آنان نمودار شده است و شاعران ایرانی نیز به سبب گسترش روابط سیاسی و تجاری و مسافرتهای مکرر و حتی اقامتهای طولانی از آن تأثیر پذیرفته‌اند، شیوهٔ مورد بحث را باید هندی نامید.

برخی دیگر معتقدند که اگر چه شیوهٔ شاعران فارسی زبان هندو نوع اندیشه‌های مردم این سرزمین در شعر فارسی مؤثر بوده است، ولی چون خواص مشخّصهٔ این شیوه در غزلیّات شاعران پارسی گوی هندی در اوج افراط و خیال پردازی و نازک خیالی و تعقید معنوی در شعر آنان به حد کمال است و چنین کیفیّتی با این شدت در غزلیات شاعران ایرانی این دوران به چشم نمی‌خورد، اصولاً این دو شیوه را باید از یکدیگر جدا دانست و اگر شیوهٔ شاعران فارسی زبان هند را هندی بنامیم، شیوهٔ شاعران این دورهٔ ایران باید به مناسبت محل رواج آن اصفهان، اصفهانی و یا بمناسبت تقارن دوران حکومت پادشاهان صفوی با این شیوه؛ صفوی نامیده شود.

عدّه‌یی دیگر که با توجه به سوابق تاریخی و ادبی و روشن‌بینی خاصی که لازمهٔ کار پژوهش است این عقاید را مطرود دانسته‌اند بر آنند که چون نخستین پایه‌های این شیوه به وسیلهٔ شاعران ایرانی در غزل فارسی نهاده شده و در دوران پادشاهان صفوی تکامل یافته است باید شیوهٔ اصفهانی یا صفوی نامیده شود و تسمیه این سبک به هندی از اغلاط مشهور است.[۵]

با توجه به گذشته‌های تاریخی و ادبی این قول قویتر و قابل پذیرشتر است زیرا

---

۵. کلیّات صائب، به کوشش امیری فیروزکوهی، تهران، ۱۳۳٤، ص ۳.

همان طور که در پیش اشاره شد پایه‌های این شیوه گهگاه در میان غزلیات شاعران قرون ششم تا هشتم که از آنان نام بردیم و به شیوهٔ عراقی شعر می‌سرودند دیده می‌شود. از سوی دیگر می‌دانیم نزدیکی ایرانیان و هندیان، و آمیزش فرهنگ آنان با آن همه سابقهٔ تمدن مشترک از دورهٔ غزنویان و با تسلّط سلطان محمود غزنوی به این سامان بار دیگر تجدید شد و از آن پس نیز اعقاب غزنویان مدتها در هندوستان فرمانروایی داشتند و از همان آغاز زبان و شعر فارسی در این سرزمین نفوذ کرد و اهل ذوق و ادب را در این دیار به‌سوی خود کشید تا جایی که در قرون بعد پادشاهان هند از شاعران بنام ایران تجلیل و آنان را به روی آوردن به دربار خود تشویق و ترغیب می کردند، و به این ترتیب شگفت نیست که در زمان حافظ، طوطیان هندزین قند پارسی که به بنگاله می‌رفت، شکر شکن می‌شدند. این نزدیکی با فتح مجدد هندوستان به دست امیر تیمور در (۸۰۱ هـ.ق.) و رفت و آمد مردم ایران، به ویژه شاعرانی که هندوستان را مرکز دوم و ایمن زبان پارسی و پادشاهان آن را طالبان شعر و مروج آن می‌دانستند بیشتر شد و طبعاً شیوه‌یی که به دست شاعران قرون گذشته پایه گذاری شده و در آغاز عهد صفوی به روشنی در غزل چهره نموده بود میان شاعران پارسی زبان هند نیز رایجتر گردید.

باز به خوبی آگاهیم که شاعران دیگر این عهد چون عرفی شیرازی، نظیری نیشابوری، ظهوری ترشیزی، طالب آملی، که پیشروان این شیوه هستند، حتّی پیش از آنکه به دیار هند سفر کنند، به این سبک شعر می‌سرودند و برخی دیگر چون بابافغانی شیرازی، وحشی بافقی، محتشم کاشانی، لسانی شیرازی که در حقیقت شیوهٔ آنان برزخی میان این سبک و سبک عراقی است اصولاً به هندوستان سفر نکرده‌اند و تذکره نویسان آن عصر، حتی آذر بیگدلی نیز این شیوه را هندی ننوشته است.

امیری فیروزکوهی در مقدمهٔ دیوان صائب احتمال داده است شاید علت این نامگذاری این باشد که چون تتبع این سبک بعد از زندیه بالمره در ایران موقوف و بالعکس در هندوستان و افغانستان بسیار شایع شد، برای اینکه فرقی بین سبک شعرای ایران که به سبک قدیم بازگشته بودند، و گویندگان هند و افغانستان که دنبالهٔ سبک اصفهانی را رها نکرده بودند موجود باشد، این تسمیه پیدا شده است.

با آنچه گفته شد جای هیچ دو دلی باقی نمی‌ماند شیوه‌یی که پایه‌های آن در قرون گذشته استوار و نخستین جلوه‌های آن کمی پیش از آغاز حکومت صفویان در غزل فارسی نمودار شد و در همین عهد وسیلهٔ شاعران اصفهان تا نیمهٔ دوم قرن دوازدهم هجری

به حدّ کمال رسید باید شیوهٔ اصفهانی یا صفوی نامیده شود و اگر شیوهٔ شاعران فارسی‌زبان هند را که پس از قرن دوازدهم نیز با افراط در مایه‌های این سبک ادامه یافت «هندی» به نامیم مناسبتر است و با شیوهٔ شاعران ایران در این عصر ارتباطی ندارد.

ب. ویژگیها

به طور کلّی آنچه پیرامون مشخّصات شیوه اصفهانی نوشته‌اند و می‌تواند وجه تمایز این روش از شیوه‌های خراسانی و عراقی باشد چنین خلاصه می‌شود:

* وارد شدن واژه‌های نامأنوس، به ویژه ترکی در غزل و وجود تعقیدات لفظی ناخوش آیند در آن.
* استعمال ترکیبهای ناخوشایند و کاربرد بیش از حد استعاره‌ها و مجازها و کنایات دور از ذهن در غزل.
* به کار گرفتن قوافی و ردیفهای دشوار.
* محدود نبودن ابیات غزل.
* ابتکار و کوشش در آوردن مضامین تازه و پیش پا افتاده.
* نمود بیشتر شکوِه و شکایت و اظهار یأس و بدبینی ناشی از اوضاع زند گی در آن دوران.
* آوردن مفاهیم مبالغه آمیز در غزل و افراط در اغراق‌های شاعرانه.

ولی باید پذیرفت که اگر چه سروده‌های شاعران فارسی زبان مقیم هند مانند: غنی کشمیری، شوکت بخاری، میرزا بیدل گاه از حداکثر مشخصات چنان برخوردار است که غزلیّات آنان را به یک لغز بیشتر مانند می کند تا شعری دل انگیز و خاطرپسند و همین کیفیت مایهٔ بدبینی اهل ذوق نسبت به این شیوه شده است شیوهٔ شاعران دوران صفوی برخلاف آنان از حدّ اعتدال این مشخّصات بهره دارد و در میان غزلیات این دوران ابیاتی که از نظر لطافت و ظرافت از شاهکارهای غزل فارسی به شمار می‌رود نیز دیده می‌شود.

پ. عقاید موافق و مخالف

همان گونه که اشاره شد، پدید آمدن شیوهٔ هندی یا اصفهانی با مشخّصاتی که کاملاً با شیوهٔ عراقی متفاوت بود به ویژه در قرن اخیر که پژوهش و ارزیابی ادبی با معیارهای جدیدی انجام می گیرد مایهٔ گفتگوی بسیار و در نتیجه داوریهای گوناگون دربارهٔ آن شده

است تا جایی که در حال حاضر اقلیتی موافق این شیوه، و گروه بیشتری به پیروی از منتقدان قرن دوازدهم به بعد و پذیرش دلایل آنان در شمار مخالفان این روش قرار دارند و گروه دیگر که با روشن‌بینی و بدون تعصب داوری می کنند، بی آنکه سرسختانه با این شیوه مخالفت ورزند و یا یکسره غزلیّات این شیوه را در شمار برترین اشعار ادبیات فارسی به شمار آورند، چنان که رسم ارزیابی و نقد است پیرامون غزلیات لطیف و دل‌انگیز این شیوه و ابیاتی که موردپسند اهل ذوق نمی‌تواند باشد جداگانه و عادلانه داوری می کنند.

موافقان این شیوه، بدون درنظر گرفتن ساد گی و روانی و قابل فهم بودن شعر، تنها به سبب لطافتی که گهگاه ذهن پس از جستجوی پیوندهای معنوی از آن درک می کند و عنوان اینکه اصل در شعر تخیّل شاعرانه است به طرفداری از این شیوه برمی‌خیزند. برای مثال به نقل قول از تاریخ ادبیات ادوارد برون مستشرق ادب شناس مشهور انگلیسی در این زمینه مبادرت می‌شود:

«شعرای سبک هندی در هندوستان بیش از مملکت خود عزت یافتند، یکی از آشنایان من علت این پیش آمد را چنین بیان نمود که گفتار شعرای مذکور را خارجیها به آسانی می‌فهمند و بنابراین شهرت می‌یابند، در صورتی که بهترین اشعار و عالیترین گفتار شعرای معروف ایران را خارج از دسترس افهام خود می بینند. با نهایت خجلت اعتراف می کنم که در این مورد ذوق من نیز با خارجیها همراه و موافق است و صائب را مخصوصاً جاذب و جالب می‌یابم، چه از لحاظ ساد گی عبارات و چه از حیث صنایع حسن تعلیل و ارسال المثل، تقریباً چهل سال قبل (سنهٔ ۱۸۸۵) قسمت فارسی کتاب خرابات را که مجموعهٔ غزلیّات منتخبهٔ فارسی و عربی و هندی است و ابیات منفرده نیز دارد مطالعه می کردم و در دفتری می‌نگاشتم و هر چند گویندهٔ ۴۴۳ غزل و ابیات منفرده که بیرون نویس کرده‌ام غالباً معلوم نیست، اما بیش از یک عشر مجموع آنها (۴۵ بیت) از صائب است.»[۶]

با کمی دقت در این عقیدهٔ براون نکات جالبی به چشم می‌خورد که از سر آن نمی‌توان گذشت، بنابراین بی آنکه درنظر باشد در بیان نقد قول براون، شیوهٔ هندی

---

۶. جای شگفتی است که براون از آوردن نام آشنایی که گفته او تا این اندازه مورد قبول او بوده که بر آن استناد کرده، خودداری کرده است.

ارزیابی شود، به این نکات اشاره می‌شود:

۰۱ با دقت در جملهٔ «شعرای سبک هندی در هندوستان بیش از مملکت خود عزت یافتند و....» معلوم می‌شود که به نظر براون نیز شیوهٔ هندی روش ویژهٔ شعرای فارسی زبان هندوستان نبوده تا مورد تقلید و پیروی شاعران ایران واقع شده باشد، بلکه وی نیز این شیوه را از شاعران ایرانی می‌دانسته که با مقتضیات آن روزگار در هندوستان بیشتر مورد اقبال واقع می‌شدند.

۰۲ موضوعی که براون پیرامون دریافت و فهم بیشتر خارجیها نسبت به غزلیّات این شیوه و دلیل شهرت یافتن آنان عنوان کرده است قابل تأمل و شگفت آور است زیرا براون واژهٔ خارجی را به کار می‌برد و به احتمال قوی منظور او غیر ایرانی و شاید بیشتر اروپائیان است، چنان که پذیرش طبع خود را نیز در جملهٔ بعد مثال آورده است، در حالی که وقتی یک ایرانی که زبان فارسی زبان مادری اوست و روح و درک او کم و بیش با ادبیات این سرزمین و لطافت تشبیهات و استعارات و مفاهیم ذهنی آن آشناست نتواند مفاهیم بیشتر اشعار به شیوه هندی را به آسانیِ غزلیّات به شیوهٔ عراقی دریابد، چگونه خواهد توانست پیچیدگیهای معنوی این اشعار را به آسانی بفهمد؟ شگفتی این تعبیر هنگامی آشکارتر و بیشتر می‌شود که توجه کنیم: اگر چنین ادعایی درست باشد، لذت حاصل از درک غزلیات شیوهٔ هندی و مفاهیم پیچیدهٔ آن، یا باید از راه ترجمهٔ این اشعار برای آنان که آشنا به زبان فارسی نیستند حاصل شود، که در این صورت رنج ترجمه و وصول به مفهوم واقعی با مترجم شعر بوده و خواننده بدون آنکه با تعقید کلام روبرو شود و این پیچیدگی تکلّف شعر را کاهش دهد، مستقیماً با مفهومی که برگردانندهٔ شعر به زبان اصلی ساده و زود فهم گفته شده است رو به رو می‌شود و یا فردی که به زبان و ادبیّات فارسی چون براون آشنایی دارد دربارهٔ غزلی به این شیوه داوری می کند، که این نیز با آشنایی به کیفیّت ویژه‌یی که در برخی از این اشعار وجود دارد و مربوط به پذیرش طبع و ذوق خواننده است دارد. علاوه اینکه نه هر خارجی، ادوارد براون است و نه کشف این دقایق برای هر خارجی آسان، بنابراین استعمال واژهٔ خارجی در این تعبیر نارسا و نادرست می‌نماید.

۰۳ جملهٔ «با نهایت خجلت اعتراف می کنم که در این مورد ذوق من نیز با خارجیها همراه و موافق است...» آشکار می کند که در چهل سال بعد از سال ۱۸۸۵ میلادی یعنی ۱۹۲۵ میلادی که براون کتاب خرابات را مطالعه می کرده، شیوهٔ هندی چنان

مورد انتقاد بوده که وی از اعتراف به اینکه اشعار به این شیوه، مطبوع ذوق و طبع او بوده، اظهار شرمندگی می کند.

امیری فیروزکوهی معتقد است:

«سابقهٔ تعقیدهایی که در غزلیّات این شیوه دیده می‌شود، در قصاید خاقانی و ظهیر و کمال الدّین اسماعیل و گاه انوری نیز دیده می‌شود که در سبک اصفهانی وارد غزل و منحصر به بیان معانی عاشقانه شده است.»[۷]

مخالفان این شیوه را ــ به ویژه در قرون حاضر ــ بیشتر منتقدان و شعر شناسان تشکیل می‌دهند و سرانجام داوری‌های از روی تعصب که ناشی از گرایش ذوق افراد است مدتهاست تکلیف قطعی این روش را روشن نساخته است، گروهی نارواییها وانبوهی بدایع و لطایف غزلیّات شیوهٔ هندی را چنان بزرگ نموده‌اند که سرانجام تکلیف پژوهنده در این راه همچنان نامعلوم و بی فرجام مانده است، به بیان دیگر، کسی نمی‌داند به کدام باید کفایت کند، اشعار این شیوه را مطرود بداند یا در شمار بدایع ادب فارسی انگارد؟

آنان که این شیوه را ناروا می‌پندارند به معیارهایی که شمس قیس رازی برای ارزیابی شعر به دست داده است توجه دارند، وی می‌نویسد:

«ترکیبی سهل و معانی لطیف نهند چنان که به افهام نزدیک باشد و ادراک و استخراج آن به اندیشهٔ بسیار و امعان فکر احتیاج نیفتد و از استعارات بعید و مجازات شاذ و تشبیهات کاذب و تجنیسات متکرّر خالی باشد ... و مجاورت الفاظ و لیاقت آن به یکدیگر مرعی باشد و از غرابت الفاظ و مهجورات لغة الفرس در آن مستعمل نباشد.»[۸]

حاصل اینکه می گویند وقتی تشبیهات و استعارات و کنایات ساده و قابل فهم و معانی و مفاهیم متبادر به ذهن، به کار بردن واژه‌های مناسب و برگزیدهٔ شعری، ترکیبات خاطر آشنا، پرهیز از واژه‌های متداول در زبان محاوره که برخی از آنها را از فخامت و لطافت می‌اندازد، ممکن باشد، خلاف آن شرط فصاحت و بلاغت نیست و بدیهی است براین قیاس می‌توان در نفی و ابتذال شیوهٔ هندی یا اصفهانی سخنها گفت و طومارها نوشت.

ت. یک داوری بی طرفانه

در میان این داوریهای مخالف و موافق، هیچگاه به این اصل مهم توجه نشده است که

---

۷. کلیّات صائب، ص ۷.

۸. المعجم، ص ۳۲۲.

معیار فصاحت و بلاغت بنا به مقتضیات گوناگون و مسیر ادبیّات در دورانهای مختلف متفاوت است، آنچه در یک قرن با پسند ذوق‌ها معیار فصاحت و بلاغت قرار می گیرد، چه بسیار که در قرون بعدی ناپسند و نا مطبوع باشد.

تردید نیست که مردم هر عصری، نوعی از سخن را مقبول و مشمول فصاحت می‌دانسته‌اند چنان که فصاحت در اشعار دوران جاهلیّت جز آن فصاحت بوده که در اشعار طبقهٔ مُحَدّثون و مولّدون[۹] و حتی مُخَضرمون[۱۰] شناخته می شد، زیرا فصاحت شعر جاهلی در خشونت ویژهٔ آن بوده و این کیفیّت در اشعار مُحَدّثون که به علوم و معارف اسلامی ممتاز و به رقت الفاظ و رقت معانی موشّح شده بود به کار نمی آمد. همچنین فصاحت در شناخت فصحای قدیم، عبارت بود از ساد گی و روانی الفاظ و تبادر معانی به ذهن، چنان که در اشعار فارسی تا قرن ششم وجود داشت، ولی به روشنی مشاهده می کنیم که همین ساد گی و روانی چگونه از قرن ششم به بعد به ویژه در اشعار خاقانی و انوری جایش را به تعقید لفظی و گهگاه پیچید گی معنوی می‌دهد بی آنکه سروده‌های آنان خالی از فصاحت و بلاغت شناخته شود، سهل است همین مشخّصات خود شاخص فصاحت و بلاغت آن زمان قرار می گیرد. ملاحظه کنیم که همین معیارها، پس از قرن هشتم که نثر مصنوع شایع شد و با تمام تکلّفی که داشت جای نثر بیهقی‌ها و سعدی‌ها را گرفت و زمینه را برای کلام متکلّف قرون بعد و تشبیهات و تمثیلات و استعارات رایج در عصر صفوی آماده کرد چگونه تغییر می کند و فصاحت و بلاغت در چنین روزگاری چگونه تعبیر و کلام عاری از تشبیه و تمثیل زیبا و عمیق و دقیق به دور بودن از صنایع بدیعی و دار نبودن فصاحت متهم می‌شود. رود کی شاعر کهن فارسی در مقام مفاخرهٔ ادبی شعر خود را به صنعت روانی و ساد گی می‌ستاید و می گوید:

اینک شعری که طاقت من بود　　لفظ همه خوب و هم به معنی آسان

نظامی عروضی منتقد و شعر شناس بزرگ قرن ششم چنین روشی را در چهار مقاله خود با شاهد مثال بوی جوی مولیان آید همی می‌ستاید.[۱۱] ولی شاید جای تعجب باشد وقتی به قول دولتشاه سمرقندی در قرن نهم که در تذ کرهٔ خود از این داوری نظامی

---

۹. آن دسته از شاعران عرب که بعد از دورهٔ جاهلیّت و صدر اسلام بوده‌اند.

۱۰. آن دسته از شاعران عرب که درصدر اسلام بوده‌اند.

۱۱. چهار مقاله، ص ۵۳.

عروضی اظهار شگفتی می کند توجه کنیم که می گوید:

«عقلا را این حکایت به خاطر عجیب می‌نماید که این نظمی است ساده، از صنایع و بدایع عاری، چه اگر در این روزگار، سخنوران این نوع سخن در مجلس سلاطین و امرا عرض کنند مستوجب انکار همگنان شود.»

در حالی که همین نویسنده دربارهٔ کتاب ظفرنامه از شرف الدین علی یزدی[۱۲] که نثری مغلق و متکلّف دارد چنین داوری می کند:

«فضلا معتقدند که مولانا داد فصاحت و بلاغت در تألیف آن کتاب داده و الحق صافتر از آن تاریخ، از فضلا هیچ کس ننوشته، بر طبایع اقرب و از تکلّفات زاید»!

در این مقام سخن سرشار از تکلّف و تصنّع شرف الدین علی یزدی نمونه‌یی از فصاحت و بلاغت شمرده می‌شود و شعر رودکی با همه سادگی و روانی ناخوشایند.

و باز یک قرن بعد از دولتشاه، جهانگیر شاه از پادشاهان سخن شناس گورکانیان هند، در رساله‌یی که دربارهٔ یک غزل جامی که مصراعی[۱۳] از آن به مسابقه گذاشته شده بوده است می‌نویسد: «غزل او تمام به نظر آمد، غیر از آن مصراع که به طریقی زبانزد روزگار شده، دیگر کاری نساخته و به غایت ساده و هموار گفته.»[۱۴]

در اینجا نیز سادگی و همواری که در عصر ما مورد ستایش است، نشان ضعف در سخن جامی تلقی شده است، پس به این ترتیب که در هر عصر فصاحت و بلاغت مفاهیم و معیارهای دیگری می‌یابند نمی‌توان غزلیّات شیوهٔ هندی یا اصفهانی را یکسره محکوم کرد، ولی باید در نظر داشت هر هنری باید با قالب و شکلی قابل فهم و معانی و مفاهیم متبادر به ذهن و درک پذیر عنوان شود تا آنان که هنرمند نیستند نیز از مواهب و مزایای اندیشه های برگزیدهٔ هنرمندان و عواطف آنان برخوردار شوند ولی متاسفانه بیشتر اشعار این شیوه، با آنکه به زبان محاورهٔ مردم تا حد بسیاری نزدیک شده و مملو از واژه‌های عامیانه است باز همچنان فاقد این ویژگی است.

درست این است که شعر به ویژه غزل، باید نمایشگر اندیشه‌ها و عواطف لطیف انسانی در زبانی قابل درک و فهم باشد، چنین شعری در هر شیوه که باشد پسندیده و

---

۱۲. متخلّص به شرف، شاعر و نویسنده و مورخ دوران تیموری، (د. گ. ۸۵۸ هـ. ق.).

۱۳. مصراع این است: «بهر یک گل زحمت هر خار می‌باید کشید.»

۱۴. شبلی نعمانی، شعر العجم، ترجمهٔ محمد تقی فخر داعی گیلانی، تهران، ابن سینا، ۱۳۴۶، ص ۳۳۲.

مقبول است ولی اگر چه برخی غزلیّات سبک هندی از نظر ابتکار در مضمونهای لطیف و رقت معانی از شاهکارهای شعر فارسی به شمار می‌روند ولی این مضمون‌یابی نباید تا مرزهای ابتذال کشیده شود و این رقت معنی نباید لفظ را آن چنان دربند پیچید گی و تعقید و نارسایی گذارد که هدف گوینده از نظر دور بماند و رشتهٔ معنی در تلاش جستجوی آن از دست برود. به این اشعار توجه کنیم:

زبی‌عقلی چوطفل‌اشک‌نیک‌ازبدنمی‌دانم
سر پستان تصور می کنم گوی گریبان را

به جز آزار از همسایهٔ بد کس نمی‌بیند
غنی‌استاد کی‌درلب‌گزیدن‌نیست‌دندان‌را

آب تیغت چو گذر بر دل مجروح کند
بخیه چون موج شود، زخم چو گرداب مرا

جستجو از بهر روزی باعث شرمند گی است
زین خجالت آسیا انگشت دارد در دهان
«غنی کشمیری»

من‌کیم‌کزشرم‌قتل‌من‌سراندازدبه‌پیش
هیکل خونم گرانی می کند بر گردنش
«طالب آملی»

آتش تب از لبت تبخاله پیدا می کند
گرمی‌این‌شعله‌ازیاقوت،مینا می کند
چون بیادت بگذرد موج خیال رگ زدن
آسمان نشتر ز مژگان مسیحا می کند

زسایهٔ مژهٔ چشم مور بست قلم
چو می کشید مصوّر دهان تنگ ترا
از ضعف بار منّت قاصد نمی کشم
رنگم برای بردن مکتوب می‌پرد

دل سخت گره شد به خم ابروی نازش　　در طاق تغافل همه نقاشی چین است

شیرانوارتجلی را چومی کردند صاف　　دُردِ آن مهتاب وصاف آن بنا گوش توشد

به اوج آگهیت نردبان نمی‌خواهد　　نگاه تا مژه برخاسته است برفلک است
دگر مپرس ز سامان گریه‌ام بیدل　　زشوراشک خودانیجا کباب رانمک است

نبض جهدَم شرر آتش کاغذ کرده است　　یک مژه راه، به صد چشم پریدن کردم
«بیدل»

به‌تمکین گاه‌عرض‌حال کوه آهنی بودم　　چه دانستم حیا درعرشهٔ سیمابم اندازد
«ظهوری ترشیزی»

بخیهٔ کفشم اگر دندان نماشد عیب نیست　　خنده می آرد همی برهرزه گردیهای من
«کلیم کاشانی»

زجستن جستن او سایه در شب　　چو زاغ آشیان گم کرده می گشت[۱۵]
«زلالی خوانساری»

نرگس ازچشم تودم زد، درد هانش زدصبا　　دردِ دندان، دارد اکنون می خورد آب ازقلم

مگر به سرمه اثر کرد ضعف طالع من　　که بی عصا نتواند به چشم یار رسید
«صائب»

در بیشتر اشعار و غزلیّات دیگر این شیوه که کم و بیش آمیخته به واژه‌های عامیانهٔ نامأنوس و تعابیر دور از ذهن و ضعف تلفیق و گاه غیرمنطقی مانند «جستجو از بهر روزی باعث شرمند گی است»، این روش دیده می‌شود و به همین دلیل است که شاعران و منتقدان قرون بعدی از بسیاری این مشخّصات و افراط آنها در این گونه اشعار یکسره شعرهای در این شیوه را ناپسند دانسته‌اند تا جایی که ملک الشعرا بهار دربارهٔ این شیوه می گوید:

فکرها سست و تخیلها عجیب　　شعر پر مضمون ولی نا دلفریب

۱۵. کنایه از اسب است.

وز فصاحت بی نصیب

هر سخنور بار مضمون می کشید رنج افزون می کشید

زان سبب شد سبک هندی مبتذل[۱۶]

حال آنکه صرفنظر از این گونه اشعار که با تعابیر نامطلوب و مفاهیم دور از ذهن و تشبیهات نامعقول سروده شده و بیشتر در اشعار غزلسرایان پارسی زبان هندوستان دیده می‌شود، ابیات بسیاری مانند این چند بیت صائب:

بشکن دلم که رایحهٔ درد بشنوی کس از برون شیشه نبوید گلاب را

اشکم نیافت بوی وفا تا دلم نسوخت هرشبنمی که می چکد از گل گلاب نیست

نمی دانم که درخاطر گذر دارد، همین دانم که بوی سیبِ فردوس می آید ز آه من

با گران جانی تن دل چه تواند کردن دانهٔ سوخته در گل چه تواند کردن

نیم سنگ فلاخن لیک دارم بخت ناسازی که بر گردِ سرِ هر کس که گردم دورم اندازد

پیش هر تلخی نریزم آبروی خویشتن می خورم قند از شکست آرزوی خویشتن

با توجه به آنچه پیرامون اشعار و غزلیات شیوهٔ هندی یا اصفهانی گفته شد، اگر با انصاف داوری شود و اشعار سُست و پیچیدهٔ این شیوه، که آدمی را از درک معنی و لذّت آنی ابیات محروم می کند معیار ارزیابی کلّی قرار ندهیم، روا نیست همهٔ غزلیات این سَبک مطرود دانسته شود، ولی متأسفانه به قول امیری فیروز کوهی:

«مقلّدین کج زبان و کثرت آنان این شیوه را از نظرها انداختند، تا جایی که بزرگان و پیشقدمان آنان نیز مورد توجه واقع نشدند و از انصاف منتقدان به دور ماندند، زیرا این مقلّدین بی بصیرت زبان ناشناس، آنقدر در اهمال حسنهٔ الفاظ و استعمال کلمات و ترکیبات بازاری و عامیانه و تشبیهات و استعارات دور و نارِد مناعه کردند و آسمان و ریسمان به هم بافتند که باید

---

۱۶. یحیی آرین پور، از صبا تا نیما، انتشارات سازمان کتابهای جیبی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۰.

گفت به جای شعر، لُغَز و معما ساختند و پرداختند.»[۱۷]

۴. برگزیدگان برتر غزلسرایی به شیوهٔ اصفهانی از فغانی تا صائب

الف. فغانی

اگر چه یادآور شدیم که مایه‌هایی از شیوهٔ اصفهانی را با کمی دقت و ژرف نگری می‌توان در آثار خاقانی و کمال الدین اسماعیل و حافظ یافت ولی مشخّصات این شیوه به گونهٔ آشکار و میزان بیشتر، برای نخستین بار در غزلیّات شاعر دلسوخته و شیدای دیگری از شیراز به نام بابا فغانی جلوه گر شد.

زندگی این غزلسرای سودایی و آشفته و لاابالی که دلیل استواری برای سوز غزلیّات وی می‌تواند باشد، مقارن با حکومت تیموریان و آغاز درخشش (صفویان ۹۰۷ - ۱۱۴۸ هـ. ق.) است. در این دوران تنها مراجع حمایت از دانشمندان و سخنوران، حوزهٔ ادبی هرات بود که به دست سلطان حسین بایقرا[۱۸] و وزیر دانشمندش امیر علیشیر نوایی (۸۴۴ - ۹۰۶) اداره می‌شد و زندگی جامی شاعر بزرگ ایران نیز مقارن فرمانروایی همین پادشاه بود. در همین دوران و هنگامی که سلطان حسین بایقرا در اوایل قرن دهم هجری سالهای آخر عمر خویش را در هرات می گذرانید و مقدّمات بر چیده شدن حکومت تیموریان به‌دست محمد خان شیبانی (۸۵۵ - ۹۱۶) از نوادگان چنگیز فراهم می‌شد و ایران از نظر وضع اجتماعی در آشفتگی به سر می‌برد، شاه اسماعیل صفوی ترکمانان آق قوینلو و قره قوینلو را در نواحی آذربایجان بر انداخت و سلسلهٔ صفویه را در سال (۹۰۷ هـ. ق.) تاسیس کرد.

به این ترتیب می‌توان گفت که فغانی پایان دوران حکومت تیموریان و بخشی از حکومت صفویان را دریافته است، چنان که وی در دوران زندگی به درک محضر پادشاهانی چون سلطان یعقوب آق قوینلو پادشاه ادب پرور و پسر او بایسنقر (۸۹۶ - ۸۹۷ هـ. ق.) و رستم بیک آق قوینلو و برخی دیگر از اعقاب آنان و همچنین سلطان حسین بایقرا و وزیر دانشمندش موفق گردید. بررسی غزلیّات فغانی صرفنظر از سوز و حال ویژه‌یی که در بیان او هست، بیشتر از این نظر حایز اهمیت است که بیشتر مورّخان

---

۱۷. کلیّات صائب، ص ۱۲

۱۸. از پادشاهان تیموری. (۸۷۸ - ۹۱۲ هـ. ق.).

و تذکره نویسان و منتقدان او را جلوه ساز سبک هندی یا اصفهانی می شناسند و معتقدند که شاعران دوران صفوی مانند: وحشی بافقی، محتشم کاشانی، عرفی شیرازی، فیضی دکنی، نظیری نیشابوری و دیگران به پیروی از وی تا قرن دوازدهم هجری، سبب رواج شیوهٔ هندی یا اصفهانی شدند.

محمد عبدالغنی خان صاحب، مؤلف تذکرة الشعراء می نویسد:

«بابا فغانی مجتهد فن سخنوری است، پیش از وی احدی بدین روش شعر نگفته، پایهٔ سخنوری را به جایی رسانید که اکثر استادان مثل وحشی یزدی[۱۹]، نظیری نیشابوری، ضمیری اصفهانی، حسین ثنایی، عرفی شیرازی، صفای اصفهانی و... مقلد و خوشه چین خرمن طرز اویند.»

محمّد صدیق، حسن خان بهادر مؤلف تذکرهٔ شمع انجمن او را طراح طرز تازه بیانی و شبلی نعمانی در شعر العجم و واله داغستانی در ریاض الشعراء وی را خالق سبک جدیدی در شعر می‌دانند و به ویژه مؤلف شعر العجم می نویسد:

«تمام اهل فن و ارباب تذکره اتفاق دارند، انقلابی که در شاعری متوسطین پیدا شده، و دورهٔ نوینی قائم و بر قرار گردانیده که آن را دورهٔ متاخرین و نازک خیالان گویند، بانی آن فغانی است، در آن زمان شیوه‌یی که در شاعری مورد توجه و مقبول عالم بود، شیوهٔ شعرای سلطان حسین بایقرا بوده است، چون سبک فغانی از آنها جدا بود کسی از او قدردانی ننمود، بلکه کلامش را به قدری لغو و بی‌معنی خیال می کردند که هر وقت شعر مهملی از کسی خوانده می‌شد می گفتند فغانیانه است.»[۲۰]

با آنچه پیرامون تغییر مسیر غزل گفته شد، شگفت نیست اگر تغییر در روش غزلسرایی فغانی، هر چند هم تاخیر داشته مورد پسند منتقدان پس از عهد صفوی واقع نشود، به هر حال مسلم این است که همه تذکره نویسان عصر فغانی و حتی پس از آن، وی را دارای شیوهٔ تازه‌یی در غزلسرایی داسته و در نوشته‌های خویش به این موضوع ـــ که وی راه نوی در غزلسرایی بر گزیده و دیگران از وی پیروی کرده‌اند ـــ اشاره نموده‌اند، ولی با این همه پژوهش دقیق در دیوان و غزلیات این شاعر دلسوخته، انسان را

۱۹. منظور وحشی بافقی است.

۲۰. شبلی نعمانی، شعر العجم، ج ۳، ص ۲۷.

به اندیشهٔ دیگری رهبری می کند که برای گفتگو دربارهٔ آن باید به چند نمونهٔ زیر از غزلیّات این شاعر که مبداء شیوهٔ هندی یا اصفهانی شناخته شده است توجه شود:

ای دل بیا که نوبت مستی گذشته است — وقت نشاط و باده پرستی گذشته است
از آب زندگی چه حکایت کند کسی؟ — با دل شکسته‌یی که زهستی گذشته است
خواهی بلند ساز مرا خواه پست کن — کار من از بلندی و پستی گذشته است
دارم چنان خیال که نشکسته‌ای دلم — ورهم‌شکست،چون‌توشکستی‌گذشته‌است
بنشین دمی و باقی عمرم عدم شمار — کاین یک دو لحظه تا تو نشستی گذشته است
هم در شرابخانه فغانی خراب به
کارش‌چودرخرابی‌ومستی‌گذشته‌است

رفتیم و هر چه بود به عالم گذاشتیم — دنیا و محنتش همه با هم گذاشتیم
قطع نظر ز حاصل ده روزهٔ جهان — این منزل خراب مسلّم گذاشتیم
چرخ زمانه چون نکند هفته‌یی وفا — دست شمار از این درم کم گذاشتیم
گل، رنگ ما نداشت گذشتیم از سرش — می بی تو خوش نبود، همان دم گذاشتیم
در غم سفید کرده کشیدیم زیر خاک — موی سیاه را که به ماتم گذاشتیم
ما و دل شکسته که چندین هزار بار — جام صفا در انجمن جم گذاشتیم
رفتیم چون فغانی از این انجمن برون
عیش جهان به مردم بی غم گذاشتیم

ما نخل خرد از بن و پیوند شکستیم — آشوب جنون تند شد و بند شکستیم
کاری نشد از بیش به ترک می و ساقی — پیمانه بیارید، که سوگند شکستیم
رفتیم و به دیوانگی عشق جوانان — هنگامهٔ پیران خردمند شکستیم
چشم طمع از فایدهٔ خلق گرفتیم — در کنج ملامت دل خورسند شکستیم
تلخی نشنیدیم هم از ساقی مجلس — هر چند که پیشش شکر و قند شکستیم
در بندگی خواجه قدح نوش فغانی
کاین توبه به انعام خداوند شکستیم

در این گونه غزلیّات فغانی که شمار آنها نیز در دیوان وی کم نیست نشانی از استعارات و تعبیرات و کنایات دور از ذهن، به کار بردن واژه‌ها و ترکیبهایی که شایستهٔ شعر شکوهمند غنایی و غزل نیست، افراط در خیال پردازی و مانند آن که از مشخّصات

بیشتر اشعار به شیوهٔ هندی است یافت نمی‌شود بلکه این غزلیّات در مجموع نزدیک به شیوهٔ عراقی است ولی باز بی آنکه انسان دلیل روشنی برای تفاوت روش غزلسرایی وی با شاعران شیوهٔ عراقی بتواند ارائه دهد، احساس می کند گهگاه مضامین به گونهٔ دیگری در غزل فغانی تعبیر و عنوان می‌شود، ولی در برخی دیگر از غزلهای وی مانند نمونه‌های زیر:

منم و دل پریشان، چه در طرب گشایم — چوغمت نمی گذارد که به خنده لب گشایم
حذر از شکایت من، که بود تمام آتش — زدل شکسته آهی، که به نیمشب گشایم
تومیان دهی وگرنه، به خیال درنگنجد — که چنان کمر که دانی من بی ادب گشایم
چوبه مرگم آتش او، نرودزجان شیرین — چه زبان به تلخ گفتن، به عذاب لب گشایم
به غزال خویش گاهی برسم که چون فغانی — قدم رمیده ازخود به ره طلب گشایم

مقیدان تو از یاد غیر خاموشند — به خاطری که تویی دیگران فراموشند
برون خرام که بسیارشیخ ودانشمند — خراب نرگس وآن طرّه و بنا گوشند
چه عیش بهترازاین درجهان که دردونفس — دو کس به دوستی هم پیاله می نوشند
زهی حریف شرابان که بامدادخمار — به صد حرارت و مستی صحبت دوشند
هزار سوزن و پولاد در دلست مرا — از این حریرقبایان که دوش بردوشند
مراست کار چنین خام ورنه درهرجا — شراب پخته و یاران به عیش درجوشند
به روی برگ درختان چوسایه درمهتاب — فتاده هم نفسان، دستها در آغوشند
هزارجامهٔ جان، صرف آن بلندقدان — که درنهایت چستند، هرچه می نوشند

چمن خوش است فغانی بیا که ازمی و گل
جوان وپیردرین هفته مست ومدهوشند

با آنکه بیشتر ابیات در شیوهٔ عراقی و خالی از روش تعبیر و مضامین شیوهٔ اصفهانی است، یک یا دو بیت با مشخّصات معتدلی از این شیوه عنوان می‌شود، چنان که در ابیات سوم و چهارم از غزل نخست و بیت هفتم از غزل دوم مشاهده می‌شود، و نمونهٔ این غزلیّات نیز در دیوان فغانی نادر نیست. با این حال برخی دیگر از غزلیّات فغانی کاملاً جلوه سازی از لطایف و ظرایف معقول و مورد پسند شیوهٔ هندی یا اصفهانی است مانند غزل زیر:

آمد سحاب و چهرهٔ گلها زخواب شست — نیسان دهان غنچه به مشک وگلاب شست
صبح است، می بنوش که گردون به اشک چشم — از بهر جرعه‌یی، قدح آفتاب شست

گو همچو برگ لاله، زبرق فنا بسوز — گل، چون کتان خود به شب ماهتاب شست
در آتشم ز دختر رز کاین حریف سوز — عالم خراب کرد چو دست از خضاب شست
از می‌خراب گشته دل اَبتر من است — دیوانه یی که لوح شکست و کتاب شست
خوش باد وقت آنکه سبو بر سرم شکست — وین دلق خونفشان نشان شراب شست
از داغهای تازه بر افروخت صد علم — پشمینه‌ام، که عشق به هفتاد آب شست
بس رند جامه سوز که در مجلس شراب — آلوده ساخت خرقه ولی با شراب شست
درخاک وخون نشاند فغانی دل خراب
تا دست از متاع جهان خراب شست

که در بیشتر ابیات آن رنگ و بویی که از شیوهٔ مورد بحث خبر می‌دهد احساس می‌شود و از همین روست که منتقدان، غزل وی را جلوه گاهی می‌شناسند که مشخّصات ابتدایی شیوهٔ هندی یا اصفهانی را در آن می‌توان دید.

از سوی دیگر کثرت غزلیّات ساده و روان فغانی که با شیوهٔ تعبیری روشن و بدون پیچیدگی سروده شده و دارای مشخّصات کامل غنایی و غزل است آن چنان است که در مقام داوری درست باید گفت وی در حالی که در غزلسرایی از شاعران متقدّم خویش پیروی می کرده، روش تازه‌یی را نیز در بیان مضامین و شیوهٔ تعبیر پایه گذاری نموده که بعدها به وسیلهٔ شاعران عهد صفوی به سوی کمال رهبری شده است. همین کیفیت و ویژگی فغانی در غزلسرایی سبب شده تا برخی منتقدان روش وی و پیروان او را از روش شاعران عهد صفوی ممتاز سازند، چنان که زین العابدین مؤتمن در این مورد می گوید:

«در موقع ظهور و مقدمات پیدایی سبک هندی، سبک دیگری که باید به نام فرد بارز نمایندهٔ آن سبک وحشی نامیده شود، از اواخر قرن نهم و آغاز قرن دهم به دست شعرای آن دوره در ادبیات فارسی شروع به توسعه و تکوین یافت و به موازات شیوهٔ هندی در حال تکوین بود و شعرایی چون جامی و بابا فغانی و مخصوصاً میرزا شرف جهان قزوینی و علی قلی میلی و دیگران هر یک به سهم خود در تکمیل و توسعهٔ آن کوشیدند تا سرانجام به دست وحشی شاعر معروف اواخر قرن دهم این سبک به اوج خود رسید، اما متاسفانه این سبک با تمام شیرینی و تازگی و لطافتی که دارد به عللی بعد از وحشی مورد توجه قرار نگرفت و شیوهٔ هندی روش خاص و بارز شعرای دورهٔ صفویه نیز منحل گردید»... این تحوّل را به گونهٔ دیگر نیز می‌توان توجیه نمود، به این

معنی که دو سبک جداگانه، یعنی سبک وحشی و سبک هندی از زمانی معین و در مسیر تکامل و ترقی قدم نهاد و یک قرن بعد با ظهور صائب به اوج خود رسید و بدیهی است چون این هر دو سبک تقریباً در محیط واحدی نشو ونما یافته‌اند، پیروانش با یکدیگر در ارتباط ادبی بوده‌اند و نزدیکی و قرابتی میان آنها موجود می‌باشد چنان که این قرابت در اشعار بابا فغانی با سبک هندی دیده می‌شود، ولی نه آن چنان که از قرابت بستگی سبک هندی با سروده‌های شعرای دربار هرات زیادتر باشد که یکباره فغانی را آدم جدیدی موجد سبک هندی بدانیم، راست است بابا فغانی سبک تازه و غریبی داشت که مورد پسند شعرای خراسان قرار نگرفت، ولی این غرابت دلیل پیوستگی کامل با سبک کلیم و صائب نمی‌باشد، چه با اندکی غور در دیوان بابا فغانی و وحشی و کلیم و صائب به این نکته برمی‌خوریم که مراتب شباهت میان سبک فغانی و وحشی که به زعم شبلی نعمانی از شعبهٔ جداگانه‌یی بود، به‌مراتب بیشتر از شباهت میان سبک فغانی و کلیم و صائب می‌باشد، به قسمی که اگر بخواهیم اشعاری از دیوان وحشی به شیوهٔ اشعار فغانی پیدا کنیم زودتر موفق می‌شویم، در هر حال قرابت سبک هندی تا حدی با سروده‌های فغانی محل تردید نیست... در اشعار فغانی نیز جلوه‌یی از سبک حافظ می‌بینیم، دیوان او در حقیقت نقطهٔ اتصال و مظهر ارتباط سبک عراقی و هندی است، بابا فغانی شاعر شیرازی و باده پرست است که طبعاً نتوانسته از تأثیر سخن حافظ بی بهره بماند.»[۲۱]

این عقیده دربارهٔ فغانی تقریباً معقول‌ترین عقیده‌یی است که ابراز شده، جز آنکه نباید انتظار داشت میان مشخّصات سروده‌های فغانی که پایه گذار شیوهٔ نوینی است با مشخّصات سروده‌های صائب که به اوج رسانندهٔ آن است پیوستگی کامل وجود داشته باشد. تردید نیست که شیوهٔ فغانی که اوج آن در غزلیّات وحشی دیده می‌شود، بیشتر متمایل به شیوهٔ عراقی است چنان که شباهت برخی از غزلیّات او با شیوهٔ سعدی که نمونه‌هایی از آنها برای مقایسه آورده می‌شود گواه این مدعاست:

از فغانی: — از سعدی:

آبی که بسته‌اند به دلها دهان تست — هر صبحدم نسیم گل از بوستان تست

---

۲۱. زین العابدین مؤتمن، تحوّل شعر فارسی تهران، طهوری، ۱۳۳۹.

نقدی که آن به دست نیاید میان تست — الحان بلبل از نفس دوستان تست
آتش زند به دامن دلها هزار بار — چون خضر دید آن لب جان بخش دلفریب
این خال نیلگون که به کنج دهان تست — گفتا که آب چشمهٔ حیوان دهان تست
چندانکه روز می گذرد می‌شود زیاد — یوسف به بند گیت کمر بسته بر میان
این تازگی ولطف که در گلستان تست — بودش یقین که ملکِ ملاحت از آن تست
یک ذرّه بی تو بی حرکت نیست یک زمان — هر شاهدی که در نظر آید به دلبری
وه زین هوا که در سرِ سرو روان تست — در دل نیافت راه که آنجا مکان تست
بخت بلند سایه به هر کس نیفگند — هر گز نشان ز چشمهٔ گوهر شنیده‌یی؟
این فیض عام خاصهٔ نخل جوان تست — کورا نشانی از دهن بی نشان تست
پر کرد روزگار به الماس پاره‌ها — از رشک آفتاب جمالت بر آسمان
آن رخنه‌ها که در جگرم از سنان تست — هر ماه دیدم، چون ابروان تست
هم رنگ خون قبای فغانی رود به باد — این باد روح پرور از انفاس صبحدم
ز آن رو که در هوای رخ ارغوان تست — گویی مگر ز طرّه عنبرفشان تست

از فغانی:

به بستر افتم و مردن کنم بهانهٔ خویش
بدین بهانه مگر آرمش به خانهٔ خویش
بسی شب است که در انتظار مقدم تو
چراغ دیده نهادم بر آستانهٔ خویش
به عشوهٔ می و نُقلت بدست آوردم
دلت چگونه ربودم به آب و دانهٔ خویش

از سعدی:

گرم قبول کنی و برانی از در خویش
نگردم از تو و گر خود فدا کنم سر خویش
تو دانی ار بنوازی و گر بیندازی
چنانکه بر دلت آید به رای انور خویش
نظر به جانب ما گر چه منّت است و ثواب
غلام خویش همی پروری و چاکر خویش

صرفنظر از فخامت و شکوهی که در زبان سعدی هست نزدیکی شیوهٔ فغانی به شیخ کاملاً محسوس است و این شباهت را در برخی دیگر از غزلیّات فغانی مانند غزلیاتی با مطلع های زیر می‌توان دید:

خوش آنکه بی خبر از جام آرزوی تو باشم — چو دیده باز کنم در طواف کوی تو باشم

یاد داری که دلم را به جفا خون کردی — مست بودی، چه به جان من مجنون کردی

ببین که تاب نگاه تو آفتاب ندارم — متاز و خندهٔ پنهان مکن که تاب ندارم

چشمم دمی زدیدن روی تو بس نکرد　　روی ترا که دید که بازش هوس نکرد

نه قرار دل بر من، نه به زلف یار گیرد　　به کجا روم ندانم، که دلم قرار گیرد[۲۲]

برخی دیگر از غزلیّات فغانی نیز همان‌طور که زین‌العابدین مؤتمن اشاره کرده است از نظر شباهت مضمون و شیوهٔ تعبیر به غزلیّات حافظ دارای همین کیفیّت است، برای مثال به غزلیّات زیر از فغانی و مقایسهٔ آن با شیوهٔ حافظ اشاره می کنیم:

از فغانی:

دارد نسیم گل، دم جان بخش عیسوی　　تا بوی گل زغنچهٔ مقصود بشنوی
آئینه جمال تو در چشم اهلِ دید　　دارد هزار جلوهٔ صوری و معنوی
مارا چودر سخن لب لعل توجان دهد　　دیگر چه احتیاج به انفاس عیسوی
زاهد چو قرب کعبهٔ وصل تو در نیافت　　بیچاره شد به زاویهٔ هجر منزوی
پرتو کدام ونور کدام ای خدا شناس　　تا کی دو دل ز تفرقهٔ نور و پرتوی
ای دل گدایی در میخانه کار تست　　ما راچه کار با طرب وعیش خسروی
هرجا که هست دیده، زروی توروشن است　　ای روشنی دیده چرا دور می روی

تخم امل به باغ جهان کشته یی ولی
جز بار دل فغانی از این کشته ندروی

ای غنچهٔ تو در سخن از سر معنوی　　نخلت کرشمه باز زانفاس عیسوی
شیرین خرام من گذری کن به بوستان　　تا گل به مقدمت فگند تاج خسروی
گلهای نو شکفته به وصف تو در چمن　　هر یک سفینه یی است ز درهای معنوی
نقش جمالت از قلم صنع آیتی است　　کاین شیوه نیست در رقم کلک مانوی
وصل تو گربه ترک علایق میّسر است　　قطع نظر زحاصل اسباب دنیوی

با توجه به دو غزل فوق از فغانی و صرفنظر از بی توجهی یی که در به کاربردن انواع «ی» در قافیهٔ برخی ابیات نموده است، باید اعتراف کرد که هر گاه کسی به دقایق و ظرایف سخن خواجه آشنایی کامل نداشته و تنها به وزن و آهنگ و کیفیت ظاهری شیوهٔ تعبیر او آگاه باشد، در آغاز مواجهه با این غزلهای فغانی تصوّر خواهد کرد شعر از حافظ باید باشد، و به ویژه در مورد غزل نخست که از نظر مضمون نیز با شیوهٔ اندیشه و

---

۲۲. دیوان فغانی، به کوشش احمد سهیلی، تهران، اقبال، ۱۳۳۵.

مضامین خواجه همانندی بیشتری دارد، لااقل غزل مشهور حافظ به مطلع:

بلبل زشاخ سرو به گلبانگ فهلوی   می‌خواند دوش درس مقامات معنوی

متبادر به ذهن خواهد شد. اینک چند غزل دیگر از فغانی و حافظ که برای روشن شدن شباهت نسبی شیوهٔ این دو مقایسه می‌شود:

از فغانی:

از گریه سوختیم و تو آهی نمی‌کنی
در آب و آتشیم و نگاهی نمی‌کنی
بهر تو در متاع خود آتش زدیم و هیچ
رحمی به حال خانه سیاهی نمی‌کنی
ما را زپهلوی تو، چو دلِ نامه شد سیاه
تو شادمان به اینکه گناهی نمی‌کنی
کشت وجود ما نشدی سبز کاشکی
بر کس چو اعتماد گیاهی نمی‌کنی
من از نظارهٔ تو چنین می‌شوم خراب
ورنه تو در چه دیده که راهی نمی‌کنی
از یکدم التفات تو می‌سوزدم رقیب
شکرست کاین وفا همه، گاهی نمی‌کنی
کس را چه کار با تو فغانی ز نیک و بد
شبها بر آن در، از چه پناهی نمی‌کنی
امشب از آهم مشو گرم و مسوزانم چو شمع
ساعتی بنشین که در بزم تو مهمانم چو شمع
چون کنم دل جمع در بزمت که هر ساعت رقیب
میدهد افسون و می‌سازد پریشانم چو شمع
وه چه حال است اینکه بردارندم آخر از میان
چون ببزمت جای خود را گرم گردانم چو شمع
یارب از آهست ریزان بر دل گرم شرار
یا گرفته آتشی در رشتهٔ جانم چو شمع

از حافظ:

ای دل به کوی عشق گذاری نمی‌کنی
اسباب جمع داری و کاری نمی‌کنی
این خون که موج می‌زند اندر جگر ترا
در کار رنگ بوی نگاری نمی‌کنی
مشکین از آن نشد دم خلقت که چون صبا
بر خاک کوی دوست گذاری نمی‌کنی
ترسم کزین چمن نبری آستین گل
گز گلشنش تحمل خاری نمی‌کنی
در آستین جان تو صد نافه مدرجست
وان را فدای طرهٔ یاری نمی‌کنی
چوگان حکم در کف و گویی نمی‌زنی
باز ظفر به دست و شکاری نمی‌کنی
ساغر لطیف و پر می و می افکنی به خاک
و اندیشه از بلای خماری نمی‌کنی
* در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع
شب نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع
روز و شب خوابم نمی‌آید به چشم غم‌پرست
بس که در بیماری هجر تو گریانم چو شمع
رشتهٔ صبرم به مقراض غمت ببریده شد
همچنان در آتش مهر تو سوزانم چو شمع
در میان آب و آتش همچنان سرگرم تست
این دل زار نزار اشکبارانم چو شمع

شاید این تصوّر پیش آید که چون این گونه غزلها در یک وزن و یک قافیه و ردیف

سروده شده‌اند شباهت کاذبی میان دو شیوهٔ تعبیر احساس می‌شود ولی حقیقت این است که نزدیکی زمانی و تقریباً کمتر از یک قرن فاصله حافظ و فغانی و هم‌زاد گاهی آنان و به ویژه اشتراک نسبی که فارغ از نبوغ خاص خواجه میان عواطف این دو شاعر موجود بوده است به بسیاری از غزلهای فغانی که شاید آنها را در آغاز شاعری سروده باشد رنگ و بوی سخن حافظ داده است و حتی این حالت از برخی از غزلهای فغانی که در دیوان خواجه هم قافیهٔ آن نیامده است نیز احساس می‌شود مانند غزل زیر:

بیا که ساقی ما بی نقاب جلوه نمود — ببین در آینهٔ جام چهرهٔ مقصود
سزد که پیر خرابات جرم ما بخشد — به آب چشم صراحی و سوز سینهٔ عود
زهر دری که در آید همای دولت عشق — نشان بخت بلند است و طالع مسعود
دلی که بی‌خبر از اصل جوهر نظر است — اگر در آینهٔ جان کند نظاره چه سود
تو آن گلی که جهانی درین چمن هر دم — نسیم لطف تو می آرد از عدم به وجود
از این شراب که لعلت به می پرستان داد — به یک دو ساغر دیگر نهند سر به سجود
خوش آنکه مست به خاک درت سپارم جان — نهاده در قدمت چهرهٔ غبار آلود
ز خیل فتنه چو خیزد غزال مشکینی — شکار غمزهٔ صید افگن تو خواهد بود
فغانی از نظر یار همچو نرگس مست — شبی نرفت که بی ساغر طرب نغنود

ولی با این همه نباید از نظر دور داشت که فغانی با همه پیوستگی به شیوهٔ شاعران سبک عراقی، خود نیز روش نوینی در غزل پدید آورده که شاید همچنان در اثر توجه به نهادهای آن در روش شاعرانی چون کمال الدین اسماعیل و حافظ بوده است و به هر حال با آشکار ساختن این روش و به کار بردن نازک خیالیها و تعبیرات و استعارات و کنایات جدید ولی نزدیک به ذهن، راهی را در غزل گشوده است که پیروان او تا حدی و شاعران عهد صفوی به اندازه بیشتری آن روش را دنبال کردند و نیرو بخشیدند و اگر اشعار و غزلیّات وحشی به فغانی نزدیکتر است تا به صائب، غزلیّات صائب نیز به فغانی نزدیکتر است تا به وحشی و در دیوان او شواهد نزدیکتر به شیوهٔ خاص فغانی را بیشتر می‌توان یافت و ابیات زیر گواه روشنی بر این مدعا است:

هرزمان در عشق پاک ای شوخ با من خوشتر است
بیش خاصیت دهد هر چند می بی غش‌تر است

گر گناهی نیست در مستی ثوابی نیز هست — اجر چندانی نباشد کار نافرموده را

از نازکی نداشت تنش طاقت نظر   حیران آن گلم که چه نازک نهال داشت

به طالعی که ندارم چه آرزوست مرا   که روز وصل می از جام آفتاب خورم

مهر دهان تلخ فغانی شب وصال   افسانهٔ عقیق سخنگوی او بس است

به تبسم نهانی که زدی به گریهٔ من   مژهٔ خیال بازم چه گهر که سفت امشب

حقهٔ فیروزهٔ افلاک دارد نوش و نیش   دل خراشد هر که را یکبار از این معجون دهد

طوطی طبع فغانی بهر آن چینی قبا   این چنین نخل سخن در گلشن شیراز بست

چگونه از صدف تشنه در برون آید   که در سحاب کرم قطرهٔ زلال نماند

به این ترتیب شاید فغانی یکی از چهره‌های درخشان غزل فارسی در نمایش تغییر سبکی به سبکی دیگر باشد، زیرا در شعر او هم جلوه‌های بسیاری از اندیشه‌ها و روش تعبیر شاعران سبک عراقی چون عراقی و سعدی و حافظ یافت می‌شود، و هم تجلّیهای روشنی از نازک خیالیها و معانی رقیق و مضامین تازهٔ شیوهٔ اصفهانی، و تردید نیست آثار این غزلسرای نازک خیال و دل سوخته که کاملاً در متن و مفهوم غزل ــ با همه مشخصات عاطفی بودن آن ــ قرار دارد، باید بیش از پیش مورد توجه قرار گیرد.

ب. وحشی

پس از فغانی، آخرین شاعری که در غزلیّات او با رنگ و بوی شیوهٔ عراقی روبرو می‌شویم وحشی است زیرا پس از وی غزل تا پایان قرن دوازدهم به راه دیگری افتاد که کلیم و صائب نمونه‌های برتر آن را نشان داده‌اند.

اگر چه وحشی بیشتر از نظر منظومه‌های غنایی عاشقانه و مثنویهای شیرین و لطیفش مشهور است ولی باید انصاف داد که غزلهای دلنشین وی نیز از سوز و حال و کیفیت خاطر انگیزی که در مثنوی‌هایش هست بی نصیب نمانده است و می‌تواند نموداری از دل سوخته، روح عاشق، وارستگی، بلند نظری و فروتنی وی باشد تا جایی که به نظر اهل نقد

و شعر شناسان «غزلهای او از حیث اشتمال بر عواطف حاد و احساسات تند و انعکاس شدید شاعر در برابر تأثرات باطنی، قابل توجه و شایسته کمال اعتناست.»[۲۳] بیشتر منتقدان وحشی را از پیروان شیوهٔ فغانی و از سخن سرایانی دانسته‌اند که روش فغانی را به اوج رسانید، علی‌قلی خان والهٔ داغستانی در ریاض الشعراء می‌نویسد: «متتبع روش بابا فغانی است ولیکن شوخی کلام را به طرز وی افزود و تغییری در طور بابای مرحوم داده است که بعضی از آنها بسیار شیرین و نمکین افتاده و بعضی دیگر، سست و کم رتبه واقع شده». ابوطالب تبریزی در خلاصة الافکار می نویسد: «مولانا وحشی از شعرای امتیازی و متتبعان طرز بابا فغانی شیرازی است مگر اینکه شوخی کلام و بستن روزمرّه عوام بر آن افزوده و ازعهدهٔ آن امر جدید چنانچه باید بر آمده». تقی‌الدّین اوحدی بلیانی سخنور هم زمان وحشی در تذکرهٔ عرفات عاشقین می گوید: «وی دارای روش تازه و ملاحت بی اندازه است.» خود وحشی نیز به تازگی روش خویش آگاهی داشته و در مثنوی خلدبرین می گوید:

«طرح نوی در سخن انداختم / طرح سخن نوع دگر ساختم
ساخته‌ام من به تمنای خویش / خانه‌یی اندر خور کالای خویش
هیچ کسم نیست در همسایگی / تا زندم طعنه بی مایگی
جهد کنم تا به مقامی رسم / گام نهم پیش و به کامی رسم»[۲۴]

بررسی ۳۹۷ غزل، ۲۳۶۶ بیت از وحشی، و همچنین ترکیب بندهای زیبای وی نشان می‌دهد که او در غزل صرف نظر از پیروی فغانی، بی آنکه از واژه‌های عامیانه استفاده کند و زبان غزل را از شکوهی که شایستهٔ آن است بیندازد، بر خلاف دیگر معاصرانش با زبانی ساده و دل نشین و بدون استعمال مفرط واژه‌های عربی و خشن و ترکیبهای ناهنجار، سفرنامه‌یی از روح عاشق و دل حساس و عواطف لطیف خویش در غزل پرداخته است. به این غزلیّات از وحشی برای نمونه توجه کنیم:

آن کس که مرا از نظر انداخته اینست / اینست که پا مال غمم ساخته اینست
شوخی که برون آمده شب مست وسرانداز / تیغم زده و کشته ونشناخته، اینست
ترکی که ازاوخانهٔ من رفته به تاراج / اینست که ازخانه برون تاخته اینست
ماهی که بود پادشه خیل نکویان / اینست که ازناز قد افراخته، اینست

---

۲۳. ذبیح الله صفا، گنج سخن، ج ۳، ص ۲۷.

۲۴. دیوان وحشی، به کوشش حسین نخعی، تهران، امیر کبیر، ۱۳۳۹.

وحشی که به شطرنج غم و نرد محبّت
یکباره متاع دل و دین باخته اینست

دلتنگم و با هیچ کسم میل سخن نیست — کس در همه آفاق به دلتنگی من نیست
گلگشت چمن با دل آسوده توان کرد — آزرده دلان را سر گلگشت چمن نیست
از آتش سودای تو و خار جفایت — آن کیست که با داغ نووریش کهن نیست
بسیار ستمکار و بسی عهد شکن هست — اما به ستمکاری آن عهدشکن نیست
درحشرچوبینند، بدانند که وحشی است
آن را که تنی غرقه به خون هست و کفن نیست

وقت برقع زرخ کشیدن نیست — رخ بپوشان که تاب دیدن نیست
بر من خسته بین و تند مران — که مرا قوّت دویدن نیست
با که گویم غمت که در مجلس — زهرهٔ گفتن و شنیدن نیست
من خود از حیرت تو خاموشم — حاجت منع و لب گزیدن نیست
می رمد وحشی آن غزال زمن
هرگزش میل آرمیدن نیست

روم به جای دگر، دل هم به یار دگر — هوای یار دگر دارم و دیار دگر
به دیگری دهم این دل که خوار کردهٔ تست — چرا که عاشق تو دارد اعتبار دگر
میان ما و تو ناز و نیاز برطرف است — به خود تو نیز بده بعد از این قرار دگر
خبر دهید به صیّاد ما که مارفتیم — به فکر صید دگر باشد و شکار دگر
خموش وحشی از انکار عشق او کاین حرف
حکایتی است که گفتی هزار بار دگر

سادگی و روانی این گونه ابیات که بیشتر غزلیّات وحشی را تشکیل می‌دهد به‌اندازه‌یی است که انسان نمی‌تواند تصوّر کند وی در قرنی زندگی می‌کرده که نظم و نثر با گرم سیری تمام رو به تکلّف و تعقید و پیچیدگی می‌رفته است، با این حال گاه در اشعار او ـــ البته نه چندان که در غزلیّات فغانی ـــ نیز ابیاتی دیده می‌شود که تأثیر شیوهٔ جدیدی را که در آن روزگار، رو به رواج می‌رفت در آنها می‌توان دید، مانند نمونه‌های

زیر:

بار فراق بستم و جز پای خویش را — کردم وداع جملهٔ اعضای خویش را
گویی هزار بند گران پاره می کنم — هر گام پای بادیه پیمای خویش را
درزیر پای رفتنم الماس پاره ساخت — هجر توسنگ ریزهٔ صحرای خویش را
هرجا روم زکوی توسربرزمین زنم — نفرین کنم ارادهٔ بی جای خویش را
عمر ابد زعهده نمی آیدش برون — نازم عقوبت شب یلدای خویش را
وحشی مجال نطق تودربزم وصل نیست
طی کن بساط عرض تمنای خویش را

امروزنازعذرجفاهای رفته خواست — عذری که اونخواست تبسم نهفته خواست
من بندهٔ نگه که به صد شرح وبسط گفت — حرف عنایتی که تبسم، نگفته خواست
ازنوک غمزه سفته شدوخوب سفته شد — درهای رازهم که نگاهش نسفته خواست
لطف آمد و تلافی صد ساله می کند — خشم ارچه کرد، هرچه در این یک دو هفته خواست
بارد به وقت خود همه باران التفات — ابر عنایتی که ریاض شکفته خواست
دل رانوید، کاتش خوی تو پاک سوخت — خاروخسی کش ازسر آن کوی رفته خواست
شکر خدا که مرد به بیداری فراق
وحشی کسی که دیدهٔ بخت توخفته خواست

به زیرلب حدیث تلخ کان بیداد گردارد — بود زهری که بهر کشتن ما درشکر دارد
بلای هجر و درد اشتیاق پیر کنعانی — کسی داند که چون یوسف عزیزی در سفر دارد
ندارداشتیاق وصل شیرین کوهکن، ورنه — به ضرب تیشه صد چون بیستون از پیش بر دارد
عتاب آلود آمد، باده درسر، دست برخنجر — کدامین بی گنه را می کشد دیگر چه سر دارد
کسی داردخبرازاشک وآه گرم من وحشی
که آتش در دل و داغ ندامت برجگر دارد

با دقت در چگونگی این گونه غزلیّات و مقایسهٔ آنها با غزلیّات دیگر وحشی که از آن سخن گفتیم برای خواننده‌یی که هر دو نوع غزل را در دیوان وحشی ندیده باشد مشکل است تا سرایندهٔ هر دو گونه را فرد واحدی بداند، زیرا این گونه غزلیّات وحشی اگر چه از استعارات دور از ذهن و تشبیهات مُعقّد و مفاهیم پیچیدهٔ شیوهٔ اصفهانی عاری

است و برای خود کیفیّت خاصّی دارد، ولی از روشنی و روانی زبان و سادگی مفاهیمی که در حال خواندن انواع دیگر غزلیّات وی متبادر به ذهن می‌شود برخوردار نیست و این درست بر اثر همان روشی است که در غزلیّات فغانی به چشم می‌خورد و به همین دلیل نیز هست که منتقدان، روش این دسته از شاعران قرن نهم و دهم را شیوهٔ خاصّی می‌دانند که شیوهٔ اصفهانی بعدها از آن به وجود آمد.

پ. کلیم

در گذشته گفتیم که نخستین تجلیّات شیوهٔ اصفهانی در غزلیّات فغانی که آغاز عهد صفوی را درک کرده بود آشکار شد و در آن زمان تنها شاعرانی که از روش فغانی پیروی می کردند با زبانی شعر می‌سرودند که هنوز به تعقیدها و پیچیدگیهای لفظی و معنوی مفرط آمیخته نشده بود ولی در اثر بی توجهی پادشاهان صفوی، به ویژه به غزلهای عاشقانه و مدایح، و همچنین گرایش شدید به مبانی مذهبی و رواج تشیّع و اشعار در این زمینه، سرانجام مرکب شعر و سخن و نظم و نثر در سراشیبی تندی که در پیش داشت تندتر و تندتر به راه افتاد تا جایی که بیشتر شاعران ایرانی که به سبب سرخوردگی از عدم توجه سخن شناسان و پادشاهان صفوی به سرزمین هند رفت و آمد داشتند و با شاعران فارسی زبان هند که در آن روزگار سخت زیر تأثیر و نفوذ زبان و ادبیّات فارسی بودند به پیروی از آن دسته غزلیّات فغانی و وحشی و پیروان آنها پرداختند که با شیوهٔ عراقی از نظر مفاهیم و معانی رقیق و نازک خیالی تفاوت‌هایی داشت، گروهی ازاینان چنان که گفته شد تا جایی که آوردن استعارات و تشبیهات نامعقول و کلمات عامیانه و کوچه و بازار افراط کردند و نقشهای خیال دور پرواز و مضامین پیچیده را در غزل وارد ساختند که کار غزلسرایی را به مرحلهٔ ابتذال کشیدند و داوری همگان را ـــ حتی نسبت به آن دسته که معتدل‌تر بودند ـــ با گمراهی همراه کردند.

نام تمام این شاعران و نمونه‌های آثار آنان در تذکره‌ها و دواوین آمده است و اکنون مورد گفتگوی ما نیست، ولی در این میان انصاف داد که با همهٔ ابتذال و ناخوشایندی که اینگونه افراد به غزل شیوهٔ اصفهانی بخشیدند، گروهی که به حق از نامداران و بزرگان شاعران این شیوه‌اند، در این روش اعتدال بیشتری را رعایت کردند و اگر چه کوشش داشتند که از روش و مضامین شاعران شیوهٔ عراقی پیروی نکنند و با ابداع مضامین تازه‌تری که به زیور نازک خیالیها و رقت معانی آراسته باشد راه تازه‌یی را

در غزل بگشایند ، این گروه چون دیگران، تمام آثار خود را فدای این هدف نساختند و در میان سروده‌های خود غزلیّات شیوا و دلنشینی که برخی از آنها از شمار بهترین اشعار پارسی است به ادبیات هدیه کردند.

در این میان، نام و آثار کلیم کاشانی و صائب تبریزی بیش از دیگر شاعرانی که پیروی روش فغانی و وحشی را می کردند ، در نمایش آشکار جلوه‌های تازۀ شیوۀ اصفهانی قابل توجه است و در تاریخ ادبیّات و غزل ایران همواره یادآور نقشبندان میانه رو و برتر اشعار به شیوۀ اصفهانی خواهد بود. کلیم که اصلش از همدان بوده و زند گی وی در کاشان گذشته است بخشی از دوران پادشاهی شاه عباس کبیر را درک کرده و معاصر شاه صفی و شاه عباس دوم نیز بوده است، وی در دوران زند گی دوبار به هندوستان سفر کرده و در دربار شاه جهان شهاب الدین بایری پادشاه آن سامان منصب ملک الشعرایی یافته است.

اگر چه غزلهای کلیم به استواری غزلهای صائب نیست ولی چون پیش از وی در راهی گام نهاده که مشخِص و نشان دهندۀ کامل شیوۀ مورد بحث است وی را نیز به سهم خویش باید یکی از عوامل مؤثر در تحوّل غزل در دوران صفوی دانست زیرا نه تنها در شعر وحشی که مقدم بر وی، و صائب که مؤخّر بر اوست اشاره‌هایی به آوردن طرز تازه و مفاهیم و مضامین جدید هست، در شعر او نیز کنایات و اشاراتی در این زمینه دیده می‌شود ، گویی وی نیز از کسادی بازار سخن رنج می‌برده که خویشتن را چنین پند می‌دهد :

گر متاع سخن امروز کساد است کلیم　　تازه کن طرز، که در چشم خریدار آید

بررسی آثار کلیم که بی هیچ دودلی از نامبرداران شیوۀ اصفهانی است به روشنی نشان می‌دهد که او تا چه اندازه در به کار گرفتن مضامین تازه علاقمند بوده و حتی از تکرار مضامین ابتکاری خویش پرهیز داشته است و این گفتۀ او که می گوید :

چگونه معنی غیری برم که معنی خویش　　دوباره بستن، عیبی است در شریعت من

و نمونه‌های زیر که از ابیات غزلیّات وی برگزیده شده است می‌تواند گواه روشنی بر این معنی باشد :

میان یک جهتان آن چنان نفاق افتاد　　که کاه هم طرف کهربا نمی گیرد

نخورده پیچش و تابی، به کام دل نرسی　　گهر به رشتۀ بی تاب جا نمی گیرد

گردون به شیشهٔ تهیم سنگ کین زند   طالع به شمع کشتهٔ من آستین زند
مقبول روزگار نگشتیم و ایمنیم   ما را که بر نداشته چون بر زمین زند

از عدم دیر آمدیم این قسمت ما می‌رسد   کم نصیب است آنکه در آخِر به یغما می‌رسد
بخت ما گر نارسا افتاد زلف او رساست   طرّه‌اش آخِر به دست کوته ما می‌رسد

کار مژگان سیه مست تو شد کج روشی   هر که بر خواست زمیخانه چنین بر خیزد

دلم زهمرهی اشک وا نمی‌ماند   نه آتشی است که از کاروان جدا افتد

از این گونه مضامین که انصاف باید داد هر یک در حد خود بدیع و تازه و در آثار شاعران پیش از وی کمتر آمده است در میان آثار کلیم بسیار یافت می‌شود و از این نظر او را باید یکی از غزلسرایان تیز اندیشه و دقیق شیوهٔ اصفهانی دانست که دریافتن و نمایش مضامین نو راه تازه‌یی را در غزل او گشوده است، بی آنکه غزل را از فرط استعاره و کنایهٔ نامعقول و دور از ذهن از شیوایی و رسایی دور کند.

یکی از مشخصات بارز سخن کلیم این است که شیوهٔ اصفهانی گویی در غزل او شکل می گیرد و ابیات هر غزل وی با همان ویژگیهای آشکار و نازک خیالیها و مضامین بدیع، هر یک دارای معانی جداگانه و مجموع یک دست است. در هر حال نباید از نظر دور داشت که کلیم نخستین شاعری است که غزلیّاتش بی آنکه در مرز تحوّل باشد. نمودار روشنی از شیوهٔ معتدل و معقول اصفهانی است.[۲۵]

ت. صائب

این شاعر پر کار و بزرگ که از اعقاب شمس الدّین محمّد شیرین مغربی شاعر و سخنور مشهور قرن هشتم هجری است و سمت ملک الشعرایی دربار شاه عباس دوم را نیز داشته است از بزرگان و نامداران سرایندگان عهد صفوی و سخنور صاحب سبکی است که آوازهٔ شهرتش در دوران زندگی، ایران و هندوستان و حتی دربار عثمانی را فرا گرفت.

بدون تردید آثار و غزلیّات صائب را نمونهٔ کامل و جامع و جلوه گاه شیوهٔ اصفهانی

---

۲۵. بهترین آثار کلیم کاشانی، به کوشش کشاورز صدر، ص ۷۶.

می‌توان دانست و مقام وی در این شیوه سخن، مقامی است که سعدی در نمایش کامل شیوهٔ عراقی دارد و درست همان گونه که هنر سعدی را در غزلسرایی به شیوهٔ عراقی نمی‌توان با هنر دیگر متقدمان و معاصرانش مقایسه کرد، غزلیّات صائب را نیز نمی‌توان با پیشینیان و معاصران وی که کاملاً در شیوهٔ اصفهانی شعر می‌سرودند سنجید. امتیاز صائب بر شاعران دوران صفوی تنها در دانش و اخلاق و روش زندگی، یا پرکاری شگفت آوری که مایه پرداختن ۱۰۰ تا ۲۰۰ هزار بیت شعر یا ۲۴۴۳ بیت غزل نیست، بلکه جامعیّت و دقت اندیشهٔ او دریافتن نکته‌های دقیق و مضامین ابتکاری و روش استوار وی در بیان مفاهیم به این شیوه است که او حتی از بزرگترین شاعر استاد دوران صفوی یعنی کلیم نیز ممتاز ساخته و مقام وی را در تاریخ ادبیات و شعر عهد صفوی مشخص کرده است. اگر چه در میان غزلیّات صائب نیز ابیات سست و استعارات و مجازهای ناخوشایند یافت می‌شود، ولی این امر چیزی نیست که در سروده‌های دیگر سخنوران مانند نداشته باشد، و اگر تنها از غزلیّات یکدست و ممتاز صائب، با داوری عادلانه گزینشی به عمل آید، لااقل ده هزار بیت غزل شیوا و دل انگیز از میان لااقل یک صد هزار بیت او به دست خواهد آمد که بدون تردید غزلیّات دیگر شاعران پس از انتخاب به این میزان نخواهد رسید.

از سوی دیگر صائب نیز مانند کلیم راه خویش را از دیگر سرایندگان غزل به شیوهٔ هندی جدا کرده و پس از وی بزرگترین شاعری است که اگر چه مفاهیم وسیع و اندیشه‌های گوناگون و مضامین و نازک خیالیهای بسیار را در غزل خویش آورده و به حق جای خالی باقی نگذاشته، همواره و حتّی المقدور از افراط در تعقید کلام و ابهام سخن پرهیز داشته است و به همین سبب مفهوم غزلیاتش مانند دیگر شاعران این شیوه از دستیابی فهم و دریافت فکر بیرون نیست و الحق چنانکه خود او نیز می گوید:

در حسن بی تکلّف معنی نظاره کن   از ره بـه خـال و خـط استـعـاره‌هـا

در میان شاعران این شیوه، تنها اوست که بیش از دیگران از تعقید و تکلّف نامعقول در غزل دور مانده است، در این مقام شایسته است به یکی دو بیت زیر از صائب که در مورد چگونگی غزل خویش سروده توجه کنیم:

یـاران تـلاش تـازگـی لـفـظ مـی کـنـنـد   صـائـب تـلاش معـنـی بـیـگـانـه مـی کـنـد

ز شعرهای تـرم گـرم ایـن چـنـیـن مـگـذر   که آب خضر نهان در شب سیاه من است

غـزال مـعـنـی مـن رتـبـهٔ دگـر دارد   بـرون زدایـرهٔ چرخ صـیـد گـاه من است

بررسی غزلیات صائب نشان می‌دهد که ادعای او در این مورد کاملاً درست است زیرا به‌راستی امتیاز دیگر وی در وسعت تخیل و مضمون یابی شگفت انگیز اوست، به گونه‌یی که کمتر مضمونی از مسایل عاشقانه، عرفانی، وصف معشوق، پند و اندرز، شکوه و شکایت از زندگی، در غزلیات پیشینیان می‌توان یافت که مرغ اندیشه و تخیّل دور پرواز صائب آن را زیر بال نیاورده و به شیوهٔ تازه و ذوق بدیع خویش مطرح نکرده باشد، سهل است، در غزلیّات وی مضامین بکر و ابتکاری بسیار است که به احتمال قوی ساخته و پرداختهٔ ژرف اندیشی و پژوهش مداوم ذهن او در زمینهٔ یافتن موضوع تازه است که جلوه‌هایی چند از آنها به عنوان نمونه در ابیات زیر دیده می‌شود:

پیشتر زانکه دهد خامه به دستش استاد   الـف قـامـت او مـشـق قـیـامـت مـی کـرد

بر نمی‌داریم دست از زلف مشکین سخن
چون قلم چندان که زخم تیغ بر سر می‌خوریم

این گردباد نیست که بالا گرفته است   از خود رمیده‌یی ره صحرا گرفته است

ز خنده رویی گردون فریب رحم مخور   که رخنه‌های قفس، رخنهٔ رهایی نیست

زاهد خشک اگر قامت او را بیند   همچو محراب سراپا همه آغوش شود

به غیر اشک که راه نگاه می‌بندد   که دید قافله‌یی چشم راهزن بندد؟

مردم به روی هم نتوانند رنگ دید   خوشوقت لاله‌یی که به کوه و کمر شگفت

مجنون که بود قافله سالار وحشیان   درعهد ما پیادهٔ دنبال مانده‌یی است

هیچ مستی زپی رقص نخیزد از جا   به نشاطی که دلم از سر دنیا برخاست

گلی که از عرق شرم دیدبان دارد   خط امان زشبیخون بلبلان دارد

در مقامی که ضعیفان کمر کین بندند   آه اگر مور به فریاد سلیمان نرسد

صرف نظر از این کیفیّت که از ویژگیهای چشمگیر غزل صائب است، استادی وی در به کار بردن تمثیل در غزل نیز مسلّم است، چنان که کمتر غزل این سخنور پر کار است که متضمن مثل سایری نبوده و یا برخی ابیات آن حکم مثل سایر را نیافته و به رواج شعر وی یاری نکرده باشد و به قول صفا «از نظر ارسال المثل در غزل که شیوهٔ خاص صائب است، او را می‌توان با عنصری در میان قصیده‌سرایان پیشین مقایسه کرد.»[۲۶] نمونه های زیر ابیات محدودی از غزلیّات صائب است که می‌تواند نمایشگر این هنر وی در غزل برگزیدهٔ شیوهٔ اصفهانی باشد:

خوش است دفع گرانان به هر روش باشد   ملال نیست ز سرگشتگی فلاخن را

از تنگی دل است که کم گریه می کنم   مینای غنچه زود نریزد گلاب را

بلبلی را که به دیدار زگل قانع شد   در اگر بسته شود، رخنهٔ دیواری هست

کفارهٔ شراب خوریهای بی حساب   هشیار در محافل مستان نشستن است

غافل کند از کوتهی عمر شکایت   شب در نظر مردم بیدار بلند است

شکوه عشق را گردونِ گردان بر نمی‌دارد   که هر موری زجاتخت سلیمان برنمی‌دارد

ندارد چشم احسان از خسیسان همّت قانع
محال است استخوان راازدهان سگ، هما گیرد

اگر در خواب بی هوشی نباشد گوشها صائب
به حرفی می‌توان تقریر کردن داستانی را

چنان که دیده می شود در هر یک از این ابیات ــ و نمونه های بسیاری دیگر از این مانند ــ مضامین و تعابیری به کار رفته است که در شمار حقایق و واقعیتهای زندگی است و به

---

۲۶. گنج سخن، ج ۳، ص ۱۱۱.

همین مناسبت می‌تواند در موارد خاص مصداق یابد و به این ترتیب به عنوان شاهد یا ضرب المثل در زبان فارسی باقی بماند.

از سوی دیگر نباید فراموش کرد که اگر چه صائب برگزیده‌ترین غزلسرایان در شیوهٔ اصفهانی است، نمی‌توان گفت هیچ گاه گرد بیان ساده و مضامین روشن نگشته و همه جا سخن با استعاره و کنایه گفته است، چنان که چند غزل و ابیات زیر می‌تواند گواه روشنی بر این مدعا باشد:

هیچ جوینده ندانست که جای تو کجاست — آخر ای خانه برانداز سرای تو کجاست؟
روزنی نیست که چون ذره نجستیم ترا — هیچ روشن نشد ای شمع که جای تو کجاست؟
گر وفای تو فزون است ز اندازهٔ ما — آخر ای دلبر بی رحم، جفای تو کجاست؟
بوسه یی از لب شیرین تو ای تُنگ شکر — ما گرفتیم نخواهیم، عطای تو کجاست؟
ای نسیم سحری غنچه گشایندهٔ دل — وقت یاری است، دَم عقده گشای تو کجاست؟
صائب از گرد خجالت شده درخاک نهان — موجهٔ رحمت دریای عطای تو کجاست؟

چیست دانی عشقبازی، بی سخن گویا شدن — چشم پوشیدن ز غیر حق، به حق بینا شدن
سر به جیب خود فرو بردن، بر آوردن به عرش — پای در دامن کشیدن، آسمان پیما شدن
با دَدْ و دام جهان مانند مجنون ساختن — صاف با هر خار و خس چون سینهٔ صحرا شدن
با کمال آشنایی زیستن بیگانه وار — در میان جمع، از هم صحبتان تنها شدن
عاشقان را با فنا از شادی وغم چاره نیست — سیل را پست و بلندی هست تا دریا شدن
زین بیابان می برم خود را برون چون گردباد — بیش از این نتوان غبار دامن صحرا شدن
شاهباز طبع، بال خویش هر جا واکند — فکر صائب را علاجی نیست چون عنقا شدن

ساقی قدحی از می اسرار مرا ده — یک قطره از آن قُلزُم زخّار مرا ده
مستیست کلید در گنجینهٔ اسرار — بیش از همه کس ساغر سرشار مرا ده
بیماری من راه به بهبود ندارد — هر چیز که خواهد دل بیمار مرا ده
از رد و قبول دگران باک ندارم — یک ذره قبول نظر یار مرا ده
نه خاتم جم خواهم و نه ملک سلیمان — دستی به خراش دل افکار مرا ده

یا سهل نما کار جگرخوار جنون را — یا دست ودلی درخور این کار مرا ده
این آن غزل آدم عشقست که فرمود — این جام لبالب کن وسرشار مرا ده

چون حلقهٔ کعبه است سزاوار پرستش — چشمی که نگاه هوس آلود ندارد

شکایت نامهٔ ما سنگ را در گریه اندازد — مهیای گرستن شو، سپس مکتوب ما بگشا

همه برجای خود ای تازه نهالان چمن — بنشینید که آن سرو روان برخیزد

در کنج قفس چند کَنی بال و پر خویش — بس نیست ترا آنچه ز پرواز کشیدی

هوا خمار شکن، گل پیاله گردان است — پیاله گیر و میاندیش از خمار امروز

به هر حال زبان صائب را بی هیچ دودلی باید در تحوّل، یا بهتر بگوئیم تکامل غزل در شیوهٔ اصفهانی مؤثر دانست زیرا کلیم و به ویژه او، با توجه به مضامین تازه و تعبیرهایی که زائیدهٔ رقت خیال و طبع آنان بود، به دقایق و ظرایف اندیشهٔ خویش در غزل تجسم بخشیدند و آن را به روش دیگر عرضه کردند، به خصوص صائب با دست یابی به کلیهٔ مضامینی که تا آن روزگار در غزل مطرح شده بود و آوردن موضوع های تازه و بدیع از طرفی، و توجه به شاعران بزرگ و پیشوایان غزل، مانند: مولانا، کمال الدین اسماعیل، حافظ، فغانی. از سوی دیگر، نمونهٔ بازشناخته و شیرینی از شیوهٔ اصفهانی در غزل به دست داد.

۵. دگرگونی شکل و جلوه‌های اندیشه در شیوهٔ اصفهانی

الف. شکل

شاید بتوان ادعا کرد که غزل از آن زمان که در قرون چهارم و پنجم دوران ابتدایی خویش را می گذرانید تا هنگامی که در قرن ششم شکل واقعی خویش را بازیافت و سرانجام با وجود شاعرانی چون سعدی و حافظ در قرون هفتم و هشتم به درجهٔ کمال رسید، هیچگاه چنان تحوّل چشمگیری که در سه قرن نهم و دهم و یازدهم به خود دید نیافته بود، زیرا در حقیقت غزل شیوهٔ عراقی، دنبالهٔ همان اشعار غنایی و ملحون در شیوهٔ

خراسانی بود ولی دگرگونیهایی که پس از قرن هشتم، به ویژه در قرون دهم و یازدهم در غزل فارسی پدید آمد و در نتیجه شیوهٔ اصفهانی در غزل فارسی رواج یافت، چنان محسوس و آشکار بود که کمتر رشتهٔ پیوندی میان این شیوه و شیوه‌های پیشین می‌توان یافت و در مجموع، جز در برخی موارد نادر هیچ گونه شباهتی میان شیوهٔ تعبیر عراقی و اصفهانی نمی‌توان باز نمود.

شاید با آنچه از مشخّصات این شیوه در این گفتار آمد نیاز به تکرار دگرگونیهایی که در شکل غزلیّات به شیوهٔ عراقی پدیدار شد و سرانجام شیوهٔ اصفهانی را به وجود آورد نباشد، زیرا در آغاز این قسمت پیرامون رواج زبان ترکی و نفوذ واژه‌های آن در شعر، نزدیک شدن زبان غزل به زبان مردم و ورود اصطلاحات نامأنوس و عامیانه در آن، و همچنین استعمال تشبیهات و انواع کنایه و استعاره و مجاز که به شیوهٔ تعبیر اصفهانی گونهٔ مشخّصی بخشید سخن گفتیم، و اکنون شایسته است به بررسی تحولی که این شیوه در به کار بردن اوزان عروضی غزل به وجود آورد پرداخته شود:

اوزان کوتاه، وزنهای شمارهٔ ۱ تا ۹:

در بررسی تحول اوزان غزل به شیوهٔ عراقی دیدیم که چهار وزن نخست از اوزان کوتاه در قرن ششم بیش از قرون دیگر مورد تمایل غزلسرایان واقع می‌شد، ولی از آن قرن به بعد رفته رفته استعمال این اوزان رو به کاهش رفت، کم توجّهی شاعران نه تنها در قرون هفتم و هشتم نسبت به استعمال اوزان مزبور ادامه داشت، بلکه غزلسرایان قرون نهم و دهم نیز کمتر از گذشته به این اوزان تمایل نشان می‌دادند، با توجه به میزان متوسط کاربرد این اوزان در زیر، به خوبی می‌توان موقعیت استعمال آنها را در دورانی که مورد بحث است دریافت:

قرن نهم	۱۱/۸٤	درصد
قرن دهم	۳/۰۱	درصد
قرن یازدهم	۱۱/۲۵	درصد

چهار وزن دیگر از اوزان کوتاه وزنهای شمارهٔ ۵، ٦، ۷، ۸ که از آغاز مورد استعمال زیادی در غزل فارسی نیافته بودند نیز در قرن نهم و دهم و یازدهم که دوران رواج شیوهٔ اصفهانی بود بیشتر متروک ماندند و نسبت کاربرد آنها به ترتیب به ۰/۵٦، ۱/٤۸، ۱/۱۲ درصد بالغ گردید و روشن است که به طور کلّی دلیل کاهش روز افزون

استعمال این اوزان را، به ویژه در دوران رواج شیوهٔ اصفهانی، باید در مفاهیم بیشتر ابیات غزلهای به شیوهٔ اصفهانی و کوتاهی اوزان جستجو کرد.

اوزان متوسط ثقیل، وزنهای شمارهٔ ۹ و ۱۰:

اوزان شمارهٔ ۹ و ۱۰ که از اوزان کوتاه گنجایش بیشتری برای بیان مفاهیم و مضامین داشتند از قرن هشتم به بعد بیشتر مورد استعمال یافتند و نمودار زیر می‌تواند چگونگی میزان کاربرد این دو وزن را در قرون نهم و دهم و یازدهم یا بهتر بگوئیم دوران رواج شیوهٔ اصفهانی نشان دهد:

وزن شمارهٔ ۹:		وزن شمارهٔ ۱۰:	
قرن نهم	۱۴/۴۲	قرن نهم	۱۶/۶۳
قرن دهم	۱۸/۸۱	قرن دهم	۱۹/۹۰
قرن یازدهم	۱۶/۰۹	قرن یازدهم	۲۰/۱۲

اوزان متوسط خفیف، وزنهای شمارهٔ ۱۱ و ۱۲:

وزن شمارهٔ ۱۱ پس از قرن هشتم تا قرن یازدهم رو به ترقی و تنزّل بوده است، ولی در قرن یازدهم که دورهٔ حداکثر استعمال اوزان متوسط ثقیل بود کاربرد این وزن ــ بر خلاف وزن شمارهٔ ۱۲ که استعمال آن نسبت به سه چهار دورهٔ پیش کاهش یافته بود ــ ترقی کرد، ولی وزن شمارهٔ ۱۲ بر خلاف اوزان متوسّط ثقیل کمتر مورد استعمال قرار گرفت و تا قرن یازدهم به حداقل استعمال رسید، نمودار زیر کاربرد اوزان مزبور را در دورهٔ مورد گفتگو نشان می‌دهد:

وزن شمارهٔ ۱۱		وزن شمارهٔ ۱۲	
قرن نهم	۱۵/۳۱	قرن نهم	۱۵/۵۹
قرن دهم	۱۳/۸۳	قرن دهم	۱۴/۶۵
قرن یازدهم	۱۶/۶۵	قرن یازدهم	۱۲/۴۲

اوزان بلند ثقیل، وزنهای شمارهٔ ۱۳ و ۱۴:

استعمال وزن شمارهٔ ۱۳ که از نیمهٔ اول قرن هشتم رواج بیشتری پیدا کرده بود از این قرن به بعد نیز بیش از پیش مورد تمایل شاعران قرار گرفت ولی در قرن یازدهم ــ شاید به

سبب تمایل شدید شاعران به استعمال وزن شمارهٔ ۱۰ نسبت به گذشته ــ کمی کاهش یافت.

استعمال وزن شمارهٔ ۱٤ نیز از قرن هشتم به بعد مانند قرون پیش در ترقی و تنزّل بود و افزایش و کاهش چشمگیری را تا قرن دوازدهم نشان نداد، حد متوسط استعمال این دو وزن به شرح زیر است.

وزن شمارهٔ ۱۳		وزن شمارهٔ ۱٤	
قرن نهم	۷/۵٦	قرن نهم	۱/٦٦
قرن دهم	۱۲/۵۹	قرن دهم	۲/۳۹
قرن یازدهم	۱۰/۸۹	قرن یازدهم	۰/۹۱

اوزان متناوب[۲۷]، وزنهای شمارهٔ ۱۵ و ۱٦ و ۱۷ و ۱۸ و ۱۹ و ۲۰:

اوزان مزبور نیز در قرن هشتم تا دوازدهم تحول چشمگیری را در استعمال شدن نشان ندادند و کاربرد آنها در تنزل و ترقی بوده است جز آنکه همان طور که قبلاً نیز گفته شد سه وزن ۱۵ و ۱٦ و ۱۷ مانند قرون پیش بیش از سه وزن دیگر مورد استعمال قرار گرفته‌اند.

این نکته نیز جالب است که همواره میزان استعمال اوزان متناوب با اوزان متوسّط ثقیل نسبت معکوس داشته است زیرا در هر دوره که غزلسرایان به وزن‌های ثقیل، که آهنگ آنها متینتر است بیشتر متمایل بوده‌اند، از استعمال اوزان متناوب که مرتب و ضربی و خفیف است اجتناب کرده‌اند[۲۸] و به همین دلیل شاعران و غزلسرایان شیوهٔ اصفهانی به علت تمایل به کاربردن بیشتر اوزان متوسّط ثقیل، اوزان متناوب را کمتر از قرون دیگر مورد استفاده قرار داده‌اند.

ب. مضامین

در مقدّمهٔ مشروحی که پیرامون تحول شیوهٔ عراقی و پیدایی شیوهٔ هندی یا اصفهانی آمد، تا اندازه‌یی چگونگی اندیشه‌ها و مضامین متجلّی در غزلیّات به این شیوه روشن و دانسته شد که عوامل محیط و نابسامانی روزگاران پس از قرن ششم چگرنه روح و اندیشهٔ مردم،

---

۲۷. برای آگاهی از چگونگی اوزان به صفحات ۳۹۹ - ٤۰۱ همین کتاب مراجعه کنید.

۲۸. پرویز ناتل خانلری، تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحوّل اوزان غزل، ص ۱۹۸.

به ویژه شاعران را که دارای عواطف رقیقتری بودند، با رنج وغم آشنا کرد و توجه آنان را به دنیای درون و خیالات و تصوّرات دور دست جلب نمود، و همین تحوّل ذوق و سلیقه، و افراط در بیان افکار و اندیشه‌های پیچیده و دور از فهم، داوری نامطلوبی را نسبت به غزلیّات به شیوهٔ اصفهانی به وجود آورد.

صورتگر می‌نویسد:

«در این دوران گویی شعر از آن شکوه و جلال آسمانی افتاده و زمینی شده است به این معنی که نه آن هیمنه و جلال لفظی و لطف بیان فرخی و مسعود سعد سلمان و سید حسن غزنوی و خاقانی را دارد، نه از آن تناسب و اعتدالی که بین مطلب و قالب شعر به وجود آمده و انوری ابیوردی از پیشقدمان آن بوده و سعدی شیرازی آن را به مرحلهٔ کمال رسانید پیروی شده است، و نه آن ژرفی اندیشه و سنگینی افکار که حافظ شیرازی با آن استادی و ظرافت بار آنها را به دوش الفاظ و تعبیرات می‌نهاد در اشعار این دوره پدیدار است.

بدون شک اندیشه‌ها در ذهن گویند گان در جنب و جوش بود و هنری که در اثر تمرین و مطالعه و رنج بسیار ورزیده شده بود وجود داشت، اما دشواری در این بود که اندیشه‌های تازهٔ حکمت و عرفان، با عقاید و نظرات و سلیقهٔ زیبایی پسند بسیار کم و محدود بود و افکار مذهبی دوران آخر مغولان و زمان سلاطین صفوی، مجال سیر و آزمایش معنوی را در آسمان‌ها و افق‌های وسیع، دیگر به کسی نمی‌داد، ناگزیر گویند گان استاد این دوره، افکار بی دامنه و کوتاهی را که در ذهن آنها می گذشت با ظواهر عالم وجود، به تقریبی مربوط می کردند و به خلق مضمون‌های بدیع که هر یک نیمی از یک بیت را به خود اختصاص داده بود می‌پرداختند و از گرد آوردن پنج تا هفت بیت که آن ارتباط قطعی و مسلم غزلیّات سعدی و حافظ را نداشت غزلی می‌ساختند.

در این دوره هر چه مضمونی تازه‌تر و پیچیده‌تر، و هر چه می‌شد آن را به عنوان مثل ساده برای دیگران باز گو کرد زیادتر بود، استادی و چیره‌دستی گوینده بیشتر مورد تصدیق قرار می گرفت.... شعر خوب و دلکش دیگر آن شعری نبود که فکری را مورد بیان قرار داده و خبری از آنچه در ذهن شاعری

در هنگام انشاد آن می گذشته به ذهن دیگری انتقال دهد ، بلکه لطف سخن در نازک کاریهایی بود که در یک بیت از غزل به کار رفته و سایر ابیات آن غزل برای نمایش آن پرداخته گشته باشد ، فکر بیت الغزل یا شاه بیت که در این دوره زبانزد سخن شناسان هوشمند است، از همین جا ناشی شده و امروز از این دوره همان بیت الغزلها در خاطره‌ها باقی مانده و توجه به بقیهٔ غزل، چندان پسندخاطر کسی جز محقّقان کنجکاو ادب نبوده است.... سبک و روش سخن گستران این دوره، مخصوصاً آنها که از لحاظ استادی و چیره دستی در درجهٔ اول نیستند ، آنقدر با هم شبیه و افکارشان تا آنجا نزدیک به یکدیگر است که اگر ابیات دو غزل را که دو گویندهٔ هم زمان ساخته‌اند در هم بریزیم، بسیار دشوار است که بتوان چند بیت را زادهٔ طبع یک نفر بدانیم و ابیات دیگر را به شاعر دومی ببخشیم.... خلاصه اینکه اشعار این دوره از حیث ظاهر ظریف و نمونهٔ کمال هنر و تسلّط گوینده بر الفاظ و مضامین است ولی اندیشه‌یی معیّن را به ما نمی‌رساند. مانند یک دسته گل مصنوعی که مقراض استاد چیره دست، آن‌ها را از برگهای کاغذی بچیند و چنان در رنگ آمیزی و توجه به انحنای شاخه‌ها و پیچ و شکن برگها هنرمندی به کاربرد که با یک دسته گل طبیعی مشابه گردد ، تا آدمی برای استشمام رایحهٔ لطیف آن، سر را نزدیک برد و بداند که در همهٔ آن دسته گل، نکهت یک بنفشهٔ خودرو، یا نرگس که فرخی سیستانی را از خود بی‌خبر می‌ساخت بر نمی‌خیزد وشامهٔ کسی را نمی‌نوازد.»[۲۹]

حقیقت این است که صرفنظر از غزلیّات دلنشین و محدود این شیوه و ابیات پراکنده و تک بیتهایی که در این گونه غزلیّات به عنوان بیت الغزل سروده شده‌اند ، در مجموع، داوری بالا ، به ویژه تشبیهی که از غزلیّات این شیوه به دسته گل مصنوعی شده، در مقابل غزلیّات شیوهٔ عراقی که به گلهای طبیعی مانند شده است، بسیار به جا و گویاست، ولی نباید فراموش کرد که عامل محیط و آنچه زندگی هنرمند را می‌سازد و بر عواطف وی تأثیری می گذارد ، در چگونگی پدید آمدن آثاری با این مشخصات نمی‌تواند بی تأثیر باشد ، به این ترتیب با توجه به تاریخ زندگی اجتماعی روزگاری که مورد گفتگوی ماست (از آغاز قرن نهم تا پایان قرن یازدهم) با در نظر داشتن بروز نتایج حملهٔ مغول در دو سه

---

۲۹. لطف علی صورتگر، منظومه‌های غنایی ایران، ص ۱۹۵.

قرن بعد و سپس هجوم و تسلط و حکومت گورکانیان، و از آن پس توجه سلاطین صفوی به امور مذهبی، چنین کیفیتی در غزل آن روزگار دور از انتظار نیست، زیرا افسردگیهای خاطر و ناملایمات پیاپی، ناگزیر و به ویژه برای هنرمندان یک نوع ناامیدی و بدبینی، و در نتیجه گونه‌یی اشتغال خاطر و تمرکز اندیشه در جهت درون نگری و پیروی از خیالات و تصورات دور دست به وجود می آورد که با میزان رنج‌ها و نا ملایمات نسبت مستقیم دارد.

در چنین هنگامی، دیگر اندیشه‌ها در یک مسیر معین، پرواز نمی کنند و بینشها در ژرفای مسایل و به سوی بی نهایت در تکاپو نخواهند بود، به همین دلیل با بررسی کامل غزلیّات این دوره به خوبی دیده می‌شود که هر چه مضامین غزلیّات عراقی در ژرفا و طول سیر می کرده، در غزلیات اصفهانی به گسترش عرضی گرائیده است و به همین دلیل، اگر چه مضامین غزل در این دوران بیش از پیش افزوده شده است ولی از نظر عمق اندیشه و ارزش و اهمیت موضوع با مضامین گذشتهٔ غزل قابل ارزیابی نیست. تردید نیست با تنوّع و گسترش مضامین، که گاه به بهای استفاده از پیش پا افتاده‌ترین موضوع ها انجام می گرفت و این مضامین به ویژه با خیال پردازی و رقت فکر بیان می‌شد، مشخصات تازه‌یی در غزلیّات این دوران به وجود آمد که در زیر به آن توجه می کنیم:

۱. شاعران به سبب دقت در مضامین و بیان نازک خیالیهای خویش ناگزیر بار مفاهیم هر بیت را که مضمونی جداگانه داشت فزونی بخشیدند و به همین دلیل اوزان ثقیل و استعارات و کنایات بیشتری که گاه تا حد نامعقول و افراط می‌رسید و خواننده را در درک موضوع گرفتار مشکل می کرد در غزل وارد کردند و به این ترتیب تعادل و تناسب میان مضمون و قالب که در شیوهٔ عراقی به حد کمال وجود داشت در این شیوه متروک ماند و تعقید و پیچیدگی در مفهوم و بیان گوشه‌های خیال از مشخصات غزلیات این شیوه گردید.

۲. باز به همین مناسبت ارتباط معنوی ابیات غزل که در گذشته موجود بود در غزلیات این دوران جای خود را به استقلال داد تا جایی که به ویژه در قرون دهم و یازدهم در بیشتر موارد، هر بیت از یک غزل دارای مضمون مستقل و جداگانه‌یی بود.

۳. انواع و اقسام مضامین از شمار: مسایل عاشقانه، عرفانی، پند و اندرز، حکمت و فلسفه در غزل وارد شد، سهل است مضامین تازه و بی سابقه‌یی که نمونه‌های آن را در غزلیّات

کلیم و به ویژه صائب می‌توان دید جای خود را در غزل باز کرد و مضامین پیش پا افتاده‌یی که مقامی در غزل نمی‌تواند داشته باشد نیز به وسیله شاعران غیر استاد وارد غزل شد.

۴. ورود ارسال المثل در غزل از مشخصات بارز این شیوه شد چنان که در بیشتر ابیات غزلیّات مزبور همواره مصراع دوم برای توجیه مصراع نخست یا تأیید آن به کار می‌رفت چنانکه برای نمونه در ابیات زیر از کلیم و صائب دیده می‌شود:

از کلیم:

در ره عشق جهانسوز چه شاه و چه گدا — حکم سیلاب به ویرانهٔ آباد رود

ازعدم دیر آمدیم این قسمت ما می‌رسد — کم نصیب است آنکه در آخِر به یغما می‌رسد

من آن نیم که کند یار اجتناب از من — همیشه صحبت آتش به شمع در گیرد

مرا مسوز که نازت ز کبریا افتد — چو خس تمام شود، شعله هم ز پا افتد

صبوری چون ز حد بگذشت کاری زو نمی آید — که دارو کهنه چون گردید بی تأثیر می گردد

از صائب:

از صد یکی به پایهٔ منصور می‌رسد — چون لاله هر که بگذرد از سر، شهید نیست

دل به دشمن چون ملایم شد، مصفا می‌شود — سنگ با آتش چو نرمی کرد، مینا می‌شود

دوستی با ناتوانی مایهٔ روشندلی است — موم چون با رشته سازد، شمع محفل می‌شود

نرگس به چه دل چشم سخنگوی ترا دید؟ — از بی بصران شرم توقع نتوان داشت

در این زمانه که زاغان شکرشکن شده‌اند — به استخوان نکند زندگی هما، چه کند؟

مستغنی از دلیل بود، دل چو آگه است — ننموده کس به قبله‌نما، قبله‌گاه را

چنان که از مصاریع دوم هر یک از ابیات بالا فهم می‌شود، همه جا مصراع دوم در توجیه یا تأیید مصراع نخست به کار رفته است.

بازار عشق نیز در غزلیات این دوران گرم است ولی عشقها و سوز و سازهای جلوه گر در غزل این دوران از دست دیگری است، جز آنچه در عواطف و احساسات شاعرانی مانند سعدی و حافظ و غزلیات آنان متجلّی شده است و بدون تردید آن سوز و حال و دل انگیزی را در این گونه غزلیات نمی‌توان یافت، عشقها نیز مانند زندگی آن دوران خاموش و همه جا با یأس و ناامیدی و بدبینی و شکوه و شکایت همراه است، بی آنکه انگیزه‌یی چنان که شایستهٔ سخن عشق است در خواننده بیافریند.

شاید بتوان گفت که نخستین پدیده‌یی که در غزلیات این دوران بیش از عشق چشمگیر می‌نماید، روح بدبینی و بی همتی و آه و ناله و نااستواری در برابر ناملایمات زندگی است، زیرا شاعر این دوران در هر بیت ازغزل خویش مضمون تازه‌یی از تجربیّات تلخ زندگی خود را که انگیزهٔ عواطف او شده است به گونهٔ شکایت باز می‌نماید و سخن را به پند و اندرز می کشاند و در این راه بی آنکه اندیشه و تأثیراتش در مسیر روشن و باز شناخته‌یی باشد، سرگردان و سطحی پیرامون هر موضوع عادی می گردد و با کوششی که از خلال سخن آشکار است با خیال پردازی‌های بدون لزوم در زبانی عامیانه و ترکیب هایی نامناسب، افکار دور دست خود را به گونه‌یی ناآشنا و پیچیده و دور از فهم شکل می‌دهد.

این یک داوری کلّی در مورد غزل در شیوهٔ اصفهانی بود، ولی باید به خاطر داشت که برخی از این ابیات که از نظر زبان و مضمون در حد شایستگی است، هنوز در ادبیّات فارسی باقی مانده و در شمار غزلها یا تک بیتهای شیرین قرار گرفته است.

۱. دورهٔ فترت
۲. بازگشت
۳. رستاخیز ادبی
٤. نتایج بازگشت و رستاخیز ادبی

فصل هشتم

بازگشت و رستاخیز ادبی

۱. دورهٔ فترت

در بخش گذشته چهرهٔ تازه‌یی از غزل، که از نیمهٔ نخست قرن دهم هجری مایه گرفت و به‌دست صائب در آغاز نیمهٔ اول قرن یازدهم به اوج رسید بررسی و دیده شد که مشخّصات آن، چه از نظر شیوهٔ تعبیر و چه از نظر مضامین، به هیچ روی با غزلیّات دوران گذشته که مایهٔ شکوهمندی شعر فارسی شده بود برابری نمی کرد و به همین دلیل سرانجام نیز نتوانست چنانکه باید، مطبوع طبع اهل ذوق و ادب و شاعران آینده قرار گیرد و مقامی شایسته در ادبیّات و اشعار غنایی ایران بیابد.

روش غزلسرایی در شیوهٔ اصفهانی، زبان عامیانهٔ این گونه غزل، ترکیبها و استعارات پیچیده، مفاهیم و مضامین پیش پا افتاده و دور از ذهن، رفته رفته خاطر اهل ذوق را خسته کرد و شدت هرج و مرج پس از صفویه نیز نگذاشت توجه اهل ادب به شعر و شاعری و پدید آوردن آثار ارزنده معطوف شود. حکومت پادشاهان صفوی با فتنهٔ افغان در سال ۱۱۳۵ هجری متزلزل شد و سرانجام پس از ۲٤۰ سال در ۱۱٤۸ هجری که نادر شاه افشار زمام امور را به دست گرفت به کلّی بر چیده شد ولی متاسفانه به قول ملک الشعرا بهار: «نادر هم به شعرا اعتنایی نداشت و شعرا هم به او»[1]، به این ترتیب بازار شعر و شاعری پس از صائب به مدت یک قرن و نیم، تا پایان نیمهٔ اول قرن دوازدهم بی رونق ماند و شعر فارسی به طور کلی دوران فترت را گذرانید.

۲. بازگشت

پس از نادر، حکومت زندیه با روی کار آمدن کریم خان زند آغاز شد. و اگر چه

۱. محمّد تقی بهار، مجلّهٔ ارمغان، سال ۱۳، ص ٤٤۳.

به گواهی تاریخ دورهٔ جانشینان کریم‌خان یکی از بحرانی‌ترین و دردناکترین ادوار تاریخ ایران است، ولی باز با این حال در اواسط سلطنت کریم خان که تا حدی آرامش عمومی برقرار گردیده بود به‌سبب آزردگی ذهن مردم از شیوهٔ متکلّف اصفهانی در شعر و روش نامطلوب و مغلق نثر، تحوّل مهمی در این دو فن به ویژه شعر به وجود آمد که اگر چه از نظر بارور کردن شعر نسبت به قرون ششم تا نهم چشمگیر نبود، ولی از نظر بازگشت روش شاعری به‌سوی سادگی و شیوایی پیشین، قابل توجه بود و در حقیقت این دوران را باید نقطهٔ عطفی در بازگشت نثر و شعر به شیوه‌های پیشین دانست.

در این دوران بود که چند تن از شاعران اهل ذوق در اصفهان ــ که مرکز این نهضت شده بود ــ از روش شاعران دوران صفوی روی برتافته، به پیروی از روش و شیوهٔ عراقی مشغول شدند، از پرچمداران و بنیانگذاران دورهٔ بازگشت می‌توان از سید علی مشتاق اصفهانی، سید محمد شعلهٔ اصفهانی، میرزا محمد نصیر اصفهانی که پیشوای این گروه بودند نام برد. این گروه برای تجدید سبک شعر به شیوهٔ عراقی جمع آمدند و نه تنها می کوشیدند خود از روش استادان بزرگ و پیشین این شیوه پیروی کنند بلکه سعی داشتند دیگران را نیز به معایب شیوهٔ هندی یا اصفهانی آگاه و به گرایش نسبت به روش موردنظر خویش تشویق نمایند. کوشش پیگیر این گروه سرانجام مؤثر واقع شد و از میان اجتماعی که بر این آهنگ بودند آقا محمد خیاط عاشق اصفهانی، آقا محمد تقی صهبای قمی، لطفعلی آذربیگدلی شاملو، صاحب تذکرهٔ مشهور آتشکدهٔ آذر، سید هاتف اصفهانی و حاجی سلیمان صباحی بیدگلی کاشانی، از پیروان شاعران قرون ششم تا نهم شدند و نام آنان در شمار نخستین مجدّدان سبک قدما و مشاهیر شاعران آن روزگار در تاریخ ماند. روشن است ستیزه با روشی که مدت سه قرن در اذهان و خاطرها جایگزین شده ــ هر چند این روش در پایان این دوران ناخوش آیند باشد ــ بسیار دشوار خواهد بود، زیرا به هر حال باز با مخالفت طرفداران شیوهٔ جاری روبرو خواهد شد و بهترین گواه بر این مخالفت‌ها و جدالهایی که در این زمینه انجام می‌شد قطعهٔ زیر است که صباحی کاشانی در شکوه از این گروه و روش نامطلوب آنان در شاعری ساخته و برای رفیق اصفهانی شاعر معاصر خویش فرستاده است:

شکایتی است ز ابنای روزگار مرا ‌‌‌ تویی به درک وی الحق درین بساط حقیق
نجسته ره به طریقت، ستاده در ارشاد ‌‌‌ نبرده پی به حقیقت، نشسته در تحقیق
رسانده بانگ فضیلت به چرخ ونشناسد ‌‌‌ سهیل را ز سُها و صهیل را ز سهیق

به خضر طعنه و خود در میان وادی گم — به نوح خنده و خود در میان بحر غریق
زبان طعنه گشاینده در بزرگانی — که شعرشان بد و شعری بود به رتبه شقیق
ز ششصد است فزون کارمیده اند به خاک — که خاک مرقدشان باد رشک مشک سحیق
کسی نه زاهل جهان منکر بلاغتشان — چه از وضیع و شریف و چه از عبید و عتیق
به صدق دعوتشان عالمی گواه چو تو — سزد ز روح الامین بشنوی بر این تصدیق
نیاورد به جز از خیر یاد این طبقات — میان معنی و لفظ آنکه می کند تطبیق
ز طرز و شیوهٔ ایشان شود چو کس عاجز — برای خود کند اندیشه مُخلَصی زمضیق
نهد به شاعر دیرینه تهمت هذیان — دهد به گفتهٔ پیشینه نسبت تلفیق
بود طریقهٔ ما اقتفای استادان — پیاده را مرسد طعنه بر هُدات طریق

قطعهٔ مزبور نموداری است از داوری گروه جدیدی که به مخالفت با شیوهٔ شعر در یکی دو قرن گذشته برخاسته بودند و از مفاد آن آشکار است که هنوز طرفداران شیوهٔ هندی یا اصفهانی نسبت به این شیوه گرایشی نشان می‌دادند، ولی چنان که خواهیم دید این وضع نیز چندان نپایید.

پس از پایان کار زندیه، آغامحمد خان قاجار زمام امور را به دست گرفت و سلسله قاجار را تأسیس کرد، شرح اوضاع کشور در دوران پادشاهی وی که با همهٔ سفاکی به نابسامانیهای اواخر زندیه پایان داد و ایران را تحت لوای حکومت واحدی درآورد در تواریخ ضبط است و نیاز به تکرار ندارد ولی آنچه از نظر این گفتار شایستهٔ یادآوری است اینکه با اشتغال حکومت در این چند سال که طبعاً فرصتی برای توجه به ترویج سخن وجود نداشت، باز کوشش پرچمداران بازگشت به شیوهٔ ادبی دیرین، وسیله پیروان آنان به نتیجه رسید و در همین دوران نشاط اصفهانی که در آغاز کلانتر اصفهان بود و سپس به حکومت آن سامان برگزیده شد، به منظور تقویت اندیشهٔ بازگشت به شیوهٔ دیرین شاعری به تاسیس انجمن نشاط در این شهر دست زد. با روی کار آمدن فتحعلی شاه قاجار برادر زادهٔ آغامحمد خان بخش نوینی در دفتر شعر فارسی گشوده شد، زیرا توجه این پادشاه ــ که خود با تخلص خاقان شعر می‌سرود ــ به سخن و سخنوری، مایه شد تا پیروان عقیدهٔ بازگشت ادبی نیروی بیشتری بیابند و سرانجام مسیر شعر فارسی را به راهی که در شش قرن پیش آغاز کرده بود رهبری کنند. نشاط از اصفهان به تهران احضار شد و اگر چه با این عمل انجمن وی از فعالیت باز ماند ولی در عوض در تهران انجمنی به نام انجمن خاقان که با تخلص شاه نسبت داشت تشکیل گردید، شاعران گرامی شدند و

دادن صله و لقب ملک الشعرایی مرسوم شد و به این ترتیب دورانی که باید آن را رستاخیز ادبی نام داد آغاز گشت.

۳. رستاخیز ادبی

بر چیدن سبک شعر دوران صفوی در نیمهٔ نخست قرن سیزدهم دیگر مسأله‌یی نبود که فقط اندیشهٔ آن در اذهان مطرح باشد، بلکه با توجّه فتحعلی شاه به شاعران و حمایت از گروهی که سخت در راه تغییر شیوه شعر و بازگشت آن به روش دیرین می کوشیدند، رسماً این اندیشه را جامهٔ عمل پوشانده و آشکارا مایهٔ انجام یک رستاخیز ادبی شده بود. هدف این گروه مبارزه با شیوهٔ هندی یا اصفهانی و تجدید روش شاعران قرون ششم تا نهم، بدون هیچگونه قید و شرط بود و در راه انجام این منظور همگی می کوشیدند تا بدون کم و کاست روش پیشنیان را پیروی کرده، اینگونه شعر را که قریب دو قرن و نیم متروک مانده بود رواج دهند.

در این دوران و بر اساس همین هدف و اندیشه، فتحعلی خان صبای کاشانی[۲] اشعار حماسی به روش شاهنامهٔ فردوسی می‌سرود، مِجمر[۳] و سروش اصفهانی[۴] قصاید غرّای فرخی و معزّی را اقتفا می کردند، به ویژه در قرن سیزدهم افرادی چون نشاط اصفهانی[۵] و سپس فروغی بسطامی[۶] شیوهٔ حافظ و سعدی را پیش گرفتند و به این ترتیب در نتیجهٔ کوشش ایشان مسیر شعر فارسی بار دیگر تغییر کرد و شعر، به ویژه غزل، که نمی‌توانست از این دگرگونی بی بهره بماند، چه از نظر زبان و چه از نظر مفاهیم جالب توجه و زود فهم به شیوهٔ روزگاران پیشین رایج شد. اکنون پیش از آنکه به نتایج این رستاخیز ادبی پرداخته شود، به عنوان نمونه و برای ارزیابی، غزلی از هر یک از پیشوایان بزرگ دورهٔ بازگشت و رستاخیز ادبی آورده می‌شود:

از مشتاق اصفهانی:

منم که داغ عزیزان هر دیارم سوخت   فلک زآتش دوری هزار بارم سوخت

---

۲. شاگرد صباحی کاشانی و ملک‌الشعرای فتحعلی شاه قاجار. (د. گ. ۱۲۳۸ هـ. ق.).

۳. سید حسن طباطبایی، مجتهدالشّعراء، (د. گ. ۱۲۲۵ هـ. ق.).

۴. میرزا محمّدعلی سدهی اصفهانی، شمس‌الشعراء، (د. گ. ۱۲۸۵ هـ. ق).

۵. میرزا عبدالوّهاب نشاط اصفهانی، معتمدالدوله، (د. گ. ۱۲۴۴ هـ. ق).

۶. میرزا عبّاس فروغی بسطامی، (د. گ. ۱۲۷۴ هـ. ق).

ز دوریت منم آن ره طلب به کوی فنا / که داغ حسرت شمع سر مزارم سوخت
چو من در آتش آوارگی نسوزد کس / به سنگ حسرت آسایش شرارم سوخت
مرا چه شکوهِ زبرق، آن گیاه تشنه لبم / که داغ حسرت باران نو بهارم سوخت
زگرمی تو به اغیار چون سپند مبین / که سوخت آتش رشک و چه بی قرارم سوخت
ترانشست به دامن سزد که ازتف رشک / بیاد کوی تو، آمیزش غبارم سوخت
زخاک شعله زد آهم پس ازوفات، اینک / سپهرسفله چراغی که برمزارم سوخت
در این ریاض، من آن بی‌نصیب گلچینم / که دوردیدن گلها به شاخسارم سوخت
منم به خاک تپان ماهیی که دور از آب / فلک در آتش هجران جویبارم سوخت
بیا بر آتشم ازبوسه‌یی بزن آبی / که داغ حسرت آن لعل آبدارم سوخت

از عاشق اصفهانی:

امشب که ناله‌ام خبری از اثر نداشت / من بودم و غمی که کس ازوی خبرنداشت
صید دلم که از دل و جان بندهٔ تو شد / در خون تپید و چشم زروی توبر نداشت
آن بی وفا که از دل او کین من نرفت / کس مهر او به سینه زمن بیشتر نداشت
کلکم به وصف لعل توشهد و شکر فشاند / چندان که هیچکس طمع ازنیشکرنداشت
چون تیغ بست و باده کشید و سوار شد / خونم به خاک ریخت که کارِ دگرنداشت
مرغ دلم که در هوس وصل جان سپرد / قطع نظر نکرد زگلزاروپرنداشت

از آذر بیگدلی:

کی بود کی، رو به خاک آستان آرم ترا / نقددل با تحفهٔ جان ارمغان آرم ترا
قوّت پروازم ای صیاد، چون سوی تونیست / آن قدر نالم که سوی آشیان آرم ترا
چند غافل باشی ازحال دلم، دل را کنون / ازتو آرم درفغان، تا درفغان آرم ترا
گر نیارم گل زباغ آوردت ای مرغ قفس / چون روم آنجا، به یاد باغبان آرم ترا
رخصت حرفی بده ای بد گمان امشب مگر / گویمت یک حرف و بیرون از گمان آرم ترا
نالم اینک ازتو، نالی چند توازجان دلا / تو به جان آوردی او را، من به جان آرم ترا
رحمی امشب پاسبان رامنع کن ازمنع من / تا چو آذر بنده‌یی بر آستان آرم ترا

از هاتف اصفهانی:

هر گزم امید وبیم ازوصل وهجریارنیست / عاشقم عاشق، مرا با وصل و هجران کار نیست
هر شب از افغان من بیدار خلق اما چه سود؟ / آنکه باید نالهٔ من بشنود بیدارنیست
درحریمش باردارم، لیک دربیرون در / کرده‌ام جا، تاچوغیر آید، بگویم بارنیست

دل به پیغام وفا هر کس که می آرد زیار
می دهم تسکین و می دانم که حرف یار نیست

گلشن کویش بهشتی خرّمست اما دریغ
کز هجوم زاغ یک بلبل در این گلزار نیست

سِرّ عشق یار با بیگانگان هاتف مگوی
گوش این ناآشنایان محرم اسرار نیست

این غزلیّات نمونه‌یی است از سروده‌های غزلسرایان قرن دوازدهم که در شمار پیشوایان مخالفت با شیوهٔ هندی یا اصفهانی و مروّجین بازگشت به شیوهٔ عراقی قرار داشتند و اینک نمونه‌یی از غزلیّات پیشوایان رستاخیز ادبی در قرن سیزدهم که بر اثر هدف بازگشت به شیوهٔ دیرین کوشش داشتند هر چه بیشتر از روش سعدی و حافظ پیروی کنند :

از نشاط اصفهانی:

زاهد ار ره ندهد، خانهٔ خماری هست
وجه می گر نرسد، خرقه و دستاری هست

رفتنش بی سببی نیست ازین ره که طبیب
گذرد بر سر آن کوچه که بیماری هست

می رسد یار و به یاران نگران است، ولی
همه دانند که پنهان به منش کاری هست

ای رفیقان به سلامت ره منزل گیرید
که مرا تا بدر دیر مغان کاری هست

غم گرفتست فرو مجلس می خواران را
مگر امروز در این میکده هشیاری هست؟

گل فردوس نگیرد ز کف حور کسی
که درین بادیه‌اش قسمتی از خاری هست

شاید ار بر سر کوی تو بود جای نشاط
بلبلی هست به هر خانه که گلزاری هست

از مِجمر اصفهانی:

تو اگر صاحب نوشی و اگر ضارب نیش
دیگران راست که من بی خبرم بی تو ز خویش

به چه عضو تو زنند بوسه، ندانند چه کنند؟
بر سر سفرهٔ سلطان چو نشینند درویش!!

همه در خورد وصال تو و من از همه کم
همه حیران جمال تو و من از همه بیش

می زنی تیغ و ندانی که چسان می گذرد
گرگ در گله ندارد خبر از حالت میش

آخر این قوم چه خواهند ز جانهای فگار!؟
آخر این جمع چه جویند ز دلهای پریش!؟

به رهی می روم، اما به هزاران امید
قدمی می نهم، اما به هزاران تشویش

رفت مِجمر به درشاه، بگو گردون را
هرچه کردی به من آید پس از اینت در پیش

از وصال شیرازی:

گشتیم خاک و پا ننهادی به کوی ما
زین بیشتر به باد مده آبروی ما

تن خاک کرد باید و خاکش پیاله ساخت
تا عشق جرعه‌یی دهدت از سبوی ما

بیچاره ما در آرزوی یک نگاه تو
بیچاره تر کسی که برد آرزوی ما

این طرفه بین که مایهٔ یک دجله خون شود / این قطره می که بی تو رود در گلوی ما
تا داده غسل توبه دهد شیخمان زمی / وقتست ساقیا که دهی شستشوی ما
عمر گذشته، آب زجو رفته شد، کجاست / ساقی که بار دیگرش آرد به جوی ما؟
گردیم خاک درگه روشندلی وصال / کاو عیب ما چو آینه گوید به روی ما

از فروغی بسطامی:

امروز ندارم غم فردای قیامت / کافروخته رخ آمد و افراخته قامت
در کوی وفا چاره به جز دادن جان نیست / یعنی که مجو در طلبش راه سلامت
تیری ز کمانخانهٔ ابروش نخوردم / تا سینه نکردم هدف تیر ملامت
فرخنده مقامی است سر کوی تو لیکن / از رشک رقیبان نبود جای اقامت
چون دعوی خون با تو کنم در صف محشر؟ / کز مست مُعربد نتوان خواست غرامت
تا محشر اگر خاک زمین را بشکافند / از خون شهیدان تو یابند علامت
با حلقهٔ زُنّارِ سر زلف تو زاهد / تسبیح زهم بگسلد از دست ندامت
من پیرو شیخی که زخاصیّت مستی / در پای خم انداخته دستار اقامت
کیفیت پیمانه گر اینست فروغی / چونست سبو کش نزنند لاف سلامت

از یغما جندقی:

نگاه کن که نریزد دهی چو باده به دستم / فدای چشم تو ساقی، به هوش باش که مستم
کنم مصالحه یکسر به صالحان می کوثر / به شرط آنکه نگیرند این پیاله ز دستم
زسنگ حادثه تا ساغرم دُرُست بماند / به وجه خیر و تصدّق هزار توبه شکستم
چنین که سجده برم بی حفاظ پیش جمالت / به عالمی شده روشن که آفتاب پرستم
کمند زلف بتی گردنم ببست به مویی / چنان کشید که زنجیر صد علاقه گسستم
نه شیخ می‌دهم توبه و نه پیر مغان می / زبس که توبه نمودم زبس که توبه شکستم
زگریه آخرم این شد نتیجه در پی زلفش / که در میان دو دریای خون فتاده نشستم
زقامتش چو گرفتم قیاس روز قیامت / نشست و گفت قیامت به قامتیست که هستم
حرام گشت به یغما بهشت روی تو روزی / که دل به گندم آدم فریب خال تو بستم

از حبیب خراسانی:

امروز امیر در میخانه تویی تو / فریادرس نالهٔ مستانه تویی تو
مرغ دل ما را که به کس رام نگردد / آرام تویی، دام تویی، دانه تویی تو
آن مهر درخشان که به هر صبح دهد تاب / از روزن این خانه به کاشانه، تویی تو

آن وَرد که زاهد به همه شام و سحرگاه بشمارد با سبحهٔ صد دانه، تویی تو
آن باده که شاهد به خرابات مغان نیز پیموده به جام وخم ومیخانه، تویی تو
آن غل که ز زنجیر سر زلف نهادند بر پای دل عاقل و دیوانه تویی تو
ویرانه بود هر دو جهان نزد خردمند گنجی که نهان است به ویرانه تویی تو
در کعبه و بتخانه بگشتیم بسی ما دیدیم که در کعبه و بتخانه تویی تو
آن راز نهانی که به صد دفتر دانش بسیار از او گفته شد افسانه تویی تو
بسیار بگوییم و چه بسیار بگفتیم کس نیست بغیرازتو، دراین خانه تویی تو
یک همت مردانه در این کاخ ندیدیم آن را که بود همت مردانه تویی تو

این بود نمونه یی از بهترین غزلیات پیشوایان رستاخیز ادبی در قرن سیزدهم و به طوری که از بررسی نمونهٔ سروده های هر یک از مشاهیر غزلسرایان این دو قرن دوازدهم و سیزدهم مشاهده می شود، غزلیات شاعران قرن دوازدهم هدف بازگشت به شیوهٔ عراقی را نشان می دهد ولی در غزلیات قرن سیزدهم دستیابی به این هدف که نتیجه گونه یی تقلید و تمایل شدید به پیروی از شیوهٔ شاعران نامداری چون مولوی و سعدی و حافظ است به چشم می خورد.

در میان این شاعران بی گمان از غزلیات نشاط اصفهانی که مردی دانشمند و اهل سلوک بود و از شیوهٔ حافظ پیروی می کرد و تا حدود قابل توجّهی نیز در این تتبّع توفیق یافته بود نمی توان غافل ماند، چنان که تعداد بیشتری از غزلسرایان این دوران مانند: مجمر، وصال، فروغی، یغما به پیروی و تقلید کامل از استاد غزل سعدی دست به غزلسرایی زدند و به ویژه مجمر و فروغی و یغما آثار شیوا و دل انگیزی در این زمینه به دست دادند.

میرزا حبیب خراسانی از چهره هایی است که به داوری راستین شور انگیزی غزلیّات وی را، به ویژه آنجا که روح مولانا را در غزل های خویش می دمد نمی توان نادیده گرفت، زیرا روح سرکش و حیران، و شیدایی و شیفتگی و غوغایی که در برخی غزلیّات او می جوشد، از همان دست و مایه یی است که در غزلیّات شمس، در اوج ممکن جلوه گری کرده است.

۴. نتایج بازگشت و رستاخیز ادبی

بدون هیچ دودلی باید اعتراف کرد همّت گروهی که به بازگرداندن شیوهٔ عراقی در

شعر، به ویژه غزل، کمر بستند و توفیق هم یافتند، غزل فارسی را از سرنوشت نگران کننده‌یی که احتمالا انتظارآن را می کشید رهایی بخشید، زیرا اگر چه ادبیّات باید نمایشگر رنجها و شادیهای مردم و در خدمت جامعه و عواطف افراد آن باشد، ولی بی گمان همواره باید درنظر داشت که اگر برای بیان مضامین، زبان ادبی با زبان عامیانه و محاوره آمیخته و یا برابر شود، آن ارزشی که برای زبان ادبی و هنر ادبیّات می‌شناسیم دیگر وجود نخواهد داشت، درست است که در شعر و نثر، منظور القای مفاهیم است، ولی اگر بنا شود همین مفاهیم گاه تا درجهٔ پیش پا افتادگی تنزّل کنند و با نازک خیالیهای شاعران در آمیزند و تازه با بیانی عامیانه، آن هم به گونه‌یی پیچیده و دور از فهم بیان شوند، هدف اصلی از میان خواهد رفت، زیرا در این صورت ادبیّات از نظر مفاهیم و همچنین زبان یا دست افزار القای مضامین، لطفی نخواهد داشت و اصولا دیگر نیازی به زبان شکوهمند ادبی باقی نخواهد ماند.

به این ترتیب ارزش همّتی که وسیلهٔ پیشوایان بازگشت و رستاخیز ادبی در این زمینه به کار رفت و نه تنها شعر، حتی بر اثر آن نثر فارسی را از تکلّف و سیر نزولی رهایی بخشید روشن می‌شود و اگر کسی ناجوانمردانه ارزش این کوشش را انکار کند بی‌انصافی و لااقل بی بهرگی از روشن بینی است. این ارزش به جای خود محفوظ، اما انصاف دهیم که این بازگشت به ادبیات کهن فارسی، از نظر شکل و مضمون چیز تازه‌یی نبخشیده است که بتوان پیرامون آن گفتگو کرد و به عنوان تکامل غزل باز نمود.

نیما روش پیشوایان بازگشت را «بازگشتی از روی عجز به طرف سبکهای مختلف قدیم» می‌نامد [۷]، و اخوان ثالث می‌نویسد:

> «نهضت بازگشت فقط به سان کودتایی بود برای ساقط کردن سلطنت انحصاری دودمان سبک هندی، که همواره از آن به تنگ آمده بودند، و ایجاد ملوک الطوایفی در شعر و ادب، با این تفاوت که هیچ چهرهٔ درخشانتر از چهره های پیشین پیدا نکرد، سهل است، حتی مشتی آدمهای دروغین به‌وجود آورد، سعدی دروغین، سنایی دروغین، منوچهری دروغین، و دیگر و دیگران.» [۸]

اگر بیان این عقاید نیز افراطی باشد باز نباید فراموش کرد که اگر چه برخی از

---

۷. نیمایوشیج، ارزش احساسات، ص ۵۱.

۸. مهدی اخوان ثالث، «نیما مردی بود مردستان»، مجلّهٔ اندیشه و هنر، شمارهٔ ۹، ۱۳۳۹.

این غزلسرایان در پیروی از شیوهٔ حافظ و به ویژه سعدی توفیق یافتند و آثار شیوایی بر دفتر غزلیّات فارسی افزودند، ولی متاسفانه این ارزش در همان ارزندگی بازگشت متوقف ماند زیرا حتی نقشبندان برتر و تازهٔ شیوهٔ عراقی تنها توانستند توسن عنان گسیخته و بی‌بند و بار غزل را که روش ناخوشایندی یافته بود رام سازند و در حقیقت معیارهای فصاحت و بلاغت را بر پایه‌هایی که در قرون گذشته وجود داشت استوار کنند و با همان زبان، همان مضامین را قالب گیری نمایند، ولی نه تنها بر اثر این کوشش، نوابغ و مشاهیری یافت نشدند که چیزی بر آنچه استادانی چون سعدی و حافظ ساخته و پرداخته بودند بیفزایند، سهل است، با کمال کوششی که در این زمینه بکار بردند، حتی از آوردن مانند آثار آنان نیز عاجز ماندند و تنها توانستند با بهترین و ارزنده‌ترین آثار خود که نمونه‌یی از آن یاد شد تا حدودی به مرز زبان سحرآفرین آن روزگار نزدیک شوند.

بنابراین در زبان غزلسرایی این گروه، چیز تازه و بدیعی که قابل طرح باشد و در مشخّصات شیوهٔ عراقی سخنی از آن به میان نیامده باشد یافت نمی‌شود. از نظر مضامین نیز اگر چه تا حدودی از مسایل مربوط به شکوه و شکایت و پند و اندرز در غزل کاسته شد و بیشتر مضامین عاشقانه در غزلیّات به کار رفت، ولی اندیشه‌ها و مضامین، تکرار همان مضامین گذشته، با قدرت و شکوهمندی و ژرف اندیشی کمتری است که پس از آنچه پیرامون غزلیّات استادانی چون مولوی و سعدی و حافظ گفته شد جای سخنی در این شیوه باقی نمی‌ماند جز تغییراتی که در استعمال اوزان به وجود آمد.

تحوّل اوزان غزل در این دوران نیز تابع تغییر سبک و شیوهٔ تعبیر است، به این معنی که با بازگشت به شیوهٔ عراقی، رواج اوزان رایج و مورد استعمال در غزلیّات قرون ششم تا نهم را در غزلیّات این دوران باید جستجو نمود که با توجه به سابقهٔ اوزان مورد استعمال در غزلیّات شیوهٔ اصفهانی، به بررسی چگونگی اوزان مورد استعمال در قرون دوازدهم و سیزدهم پرداخته می‌شود:

اوزان کوتاه:

چهار وزن کوتاه نخست که در غزلیات شیوهٔ اصفهانی متروک مانده بود، در این قرون مانند قرن ششم تا اندازه‌یی رواج گرفت و نسبت استعمال آن در قرن دوازدهم به ۹/۵۹ و در قرن سیزدهم به ۱۴/۷۹ درصد رسید، ولی چهار وزن کوتاه دیگر. اوزان ۶ تا ۹

همچنان مورد تمایل قرار نگرفت و نسبت استعمال آنها از ۱/۴۰ و ۲/۸۴ درصد به ترتیب در قرون دوازدهم و سیزدهم تجاوز نکرد.

اوزان متوسّط ثقیل:

چنان که پیرامون میزان استعمال اوزان در غزلیّات شیوهٔ اصفهانی یاد آوری شد، رواج بیشتر این اوزان در قرون نهم تا دوازدهم بود، ولی در دورهٔ بازگشت چنان که در زیر مشاهده می‌شود، نسبت استعمال اوزان مزبور به سبب انحراف از شیوهٔ شاعران قرون دهم و یازدهم، کمتر مورد استعمال قرار گرفت.

وزن شماره ۹		وزن شمارهٔ ۱۰	
قرن دوازدهم	۸/۸۳ درصد	قرن دوازدهم	۸/۰۹ درصد
قرن سیزدهم	۱۰/۹۸ درصد	قرن سیزدهم	۶/۰۱ درصد

اوزان متوسّط خفیف:

وزن شمارهٔ ۱۱ در غزلیات این دوران کمتر از دوران پیش مورد استعمال قرار گرفت، در حالی که وزن شمارهٔ ۱۲ بیش از دوران گذشته در غزل به کار رفت. نمودار زیر می‌تواند میزان استعمال این اوزان را در قرون دوازدهم و سیزدهم به دست دهد:

وزن شمارهٔ ۱۱		وزن شمارهٔ ۱۲	
قرن دوازدهم	۱۰/۶۲ درصد	قرن دوازدهم	۱۳/۵۸ درصد
قرن سیزدهم	۱۲/۹۸ درصد	قرن سیزدهم	۲۰/۴۴ درصد

چنان که ملاحظه می‌شود، در این قرون باز به سبب تغییر روش و شیوهٔ غزلسرایان این دوران، به ویژه پیروی آنان از سعدی و حافظ، وزن شماره ۱۲ بیشتر و شمارهٔ ۱۱ کمتر از قرون گذشته مورد استعمال داشته است.

اوزان بلند ثقیل:

استعمال وزن شمارهٔ ۱۳ در قرن دوازدهم نسبت به گذشته تا حدودی افزایش داشته و به ۴/۴۳ درصد رسیده و در قرن سیزدهم مجدداً به ۰/۶۷ درصد کاهش یافته است.

اوزان متناوب:

اوزان متناوب که از قرن ششم تا نیمهٔ دوم قرن هشتم بیش از دورانهای قبل مورد توجه

غزلسرایان بود و از آن پس چنانکه باید مطبوع آنان نبود مجدداً در قرون دوازدهم و سیزدهم، تا حدودی مورد توجه قرار گرفت. نسبت استعمال مجموع آنها در این دوران به شرح زیر است:

قرن دوازدهم ۱۱/۴۲ درصد.

قرن سیزدهم ۱۱/۸۸ درصد.

به این ترتیب ملاحظه می‌شود که در این زمینه هم تحوّل دیگری که از مرحله و ارزش یک بازگشت به سوی گذشتهٔ فراموش شده تجاوز کند، در زمینه غزلسرایی دگرگونی چشمگیری انجام نشده است.

۱. داوری دشوار
۲. نگاهی به گذشته
۳. غزل فارسی پس از انقلاب مشروطیّت
٤. آمیزش شیوه‌های غزل
۵. تجدّد ادبی و غزلواره‌ها

فصل نهم

غزل معاصر

۱. داوری دشوار

قرن معاصر، قرنی که در آن زیست می کنیم، چه از نظر بسیاری شاعران و سخنوران، و چه از نظر دگرگونی‌هایی که در شعر، به ویژه غزل به وجود آمد، یکی از پربارترین ادوار شعر و غزل فارسی است.

حقیقت این است که نقد ادبی اصیل، همواره باید دربارهٔ آثاری انجام گیرد که تحول دوران آنها را به فراموش‌خانهٔ یادها نفرستاده بلکه ارج و ارزش آنها به ــ هر دلیل که باشد ــ این آثار را در غربال زمان نگاهداشته و به دست آیندگان سپرده است. چنین نقدی اگر عاری از حُبّ و بغض و تعصب در گرایش، و بر اساس مبانی علمی و ذوق سلیم انجام گیرد، ارزنده و جاوید خواهد ماند و چه بسا بتواند در تعیین روشهای بعدی آن رشته از شعر و ادب مؤثر واقع شود.

این سخن نه از آن رو است که نقد پیرامون ادبیّات معاصر را نفی کند و یا بی‌ارزش جلوه دهد، بلکه سخن در معیار اصالت و جاودانگی نقد است، زیرا برای مثال در دوران زندگی، جلال الدین مولوی و سعدی و حافظ شاعران دیگری با روشهای گوناگون ظهور کرده باشند که آثارشان نیز ارزیابی شده باشد، ولی امروز، در روزگاری که ما دفتر ادبیّات گذشته را می گشاییم، نه از آن آثار خبری هست و نه از آن ارزیابی‌ها نشانی، زیرا زمانه آنها را به دور انداخته و سایه‌یی نیز از آنها بر جای نگذاشته است.

بنابراین، داوری پیرامون غزل معاصر که بر اثر دگرگونیهای اجتماعی و فرهنگی چهره‌یی تازه یافت و به ویژه در نیمهٔ دوم قرن چهاردهم هجری که دوران ماست، یکبار دیگر جلوهٔ نوتری پذیرفت، هر اندازه سهل بنماید، از نظر گسترش موضوع ــ که خود کتاب دیگری را نیازمند است ــ و همچنین اعتقاد به اصالت آن، بسی دشوار خواهد بود. زیرا چه بسا روزگاران آینده، آثاری از این قرن را که دربارهٔ آن داوری شده، نگاه

ندارند تا نقد و اظهار نظر پیرامون آن ارزش داشته باشد، به ویژه که در نیمهٔ دوم این قرن، شعر و غزل راه دیگری برگزیده است که آیندهٔ آن روشن نیست و داوری قطعی و راستین دربارهٔ چگونگی و آیندهٔ آن از دور اندیشی به دور است. با این حال چون برای تکمیل این گفتار، نمی‌توان سیر غزل را در این روزگار ناگفته گذاشت، آن را پیگیری می کنیم.

۲. نگاهی به گذشته

در پیش اشاره شد که عوامل محیط و زند گی اجتماعی مانند: وضع حکومت‌ها، زند گی اقتصادی مردم، فرهنگ و ادب اجتماعی، روابط انسانها با یکدیگر و از این شمار، همواره در دگرگونی آثار ادبی مؤثرند ولی به گواهی تاریخ، تأثیر هر یک از این پدیده‌ها را نباید در ادبیّات همان دوران و بلافاصله پس از رویداد جستجو کرد، زیرا جلوهٔ این تأثیرها و در نتیجه دگرگونی آثار ادبی نیازمند زمان بسیاری است که گاه دو یا سه نسل بعد خواهند توانست آن را دریابند، چنان که نابسامانیهای حاصل از یورش و چیرگی مغول در آثار منثور و منظوم قرن نهم به بعد چهره نمود و آشفتگیهای دوران گورکانیان شعر و نثر قرون دهم و یازدهم را تحت تأثیر قرار داد.

بر این اساس برای بررسی عوامل تحوّل شعر به ویژه غزل معاصر، باید نگاهی به رویدادهای قرن سیزدهم افگند و به پژوهش رستاخیزهای ملی و فرهنگی چشمگیری که به ویژه در نیمهٔ دوم این قرن پدید آمد پرداخت.

هدف از نگاهی که ناگزیر به گذشته می‌افگنیم، تکرار و بازبینی وقایع ایران در قرن سیزدهم نیست، زیرا رویدادهای این قرن به گونهٔ گسترده‌تری در کتابهای تاریخ آمده است، بلکه هدف از این بررسی، برگزیدن و نمایش پدیده‌هایی است که بی هیچ دودلی، نه تنها مسیر اندیشه‌ها و تمدّن اجتماعی و فرهنگ و ادب ایران را تغییر داد، بلکه در مسیر غزل نیز مؤثر واقع شد و چهرهٔ آن را در قرن چهاردهم به گونهٔ بی‌سابقه‌یی جلوه گر ساخت، بنابراین برای دریافتن و آشنایی به این عوامل به موارد زیر اشاره کنیم:

وقوع جنگهای ایران و روس که در اوایل و اواخر سلطنت فتحعلیشاه قاجار در دو دوره، یکی از اواسط سال ۱۲۱۸ هـ. ق. تا اواخر ۱۲۲۸ هـ. ق. و دیگری از اواخر سال ۱۲۲۱ هـ. ق. تا اواسط ۱۲۲۸ هـ. ق.، انجام شد سبب نفوذ روسها به ایران و پدید آمدن رویدادها و روابط سیاسی با کشورهای خارجی گردید.

فتوحات ناپلئون بناپارت در اروپا و مدافعات انگلستان در مقابل تمایلات نفوذ او در آسیا که ناگزیر مایهٔ ایجاد روابط بیشتر ایران با کشورهای خارجی گردید، چنانکه به ویژه در دوران سلطنت فتحعلیشاه قاجار، ژبر[۱] در سال ۱۲۲۰ هـ. ق. و ژنرال گاردان[۲] در سال ۱۲۲۲ هـ. ق. از طرف فرانسه بر اثر جنگهای بین ایران و روس به ایران آمدند و چندی بعد دولت انگلستان نیز برای پیشگیری از نفوذ احتمالی دولت فرانسه از سوی نایب الحکومهٔ هندوستان، سرجان ملکم[۳] و از سوی خود جونز[۴] را در سال ۱۲۲۳ هـ. ق. به ایران فرستاد.

با آنکه کشیش آنژدوسن ژوزف[۵] می‌نویسد نخستین چاپخانه در سال ۱۰۱۶ هـ. ق. به ایران آمد[۶] ولی آنچه با مدارک موجود قابل استناد است این است که نخستین چاپخانه به وسیله میرزا صالح شیرازی که در ۱۲۳۰ هـ. ق. از راه روسیه به اروپا رفته و در ۱۲۳۴ هـ. ق. به ایران بازگشته بود، در سال ۱۲۳۵ هـ. ق. در تبریز تأسیس شد و به این ترتیب یکی از مهمترین وسایل ارتباط میان افکار و اندیشه‌ها در ایران به وجود آمد.

با تأسیس نخستین چاپخانه، نخستین شمارهٔ روزنامه نیز در سال ۱۲۵۰ هـ. ق. در آغاز سلطنت محمد شاه قاجار به نام روزنامچهٔ اخبار و دارالخلافه و سپس شمارهٔ دوم آن به نام روزنامهٔ وقایع اتفاقیه منتشر شد و شمارهٔ سوم آن در دوران سلطنت ناصر الدین شاه قاجار به نام روزنامهٔ دولت علیّهٔ ایران انتشار یافت.

تأسیس مرکز آموزشی و فرهنگی دارالفنون در سال ۱۲۶۶هـ.ق نیز از رویدادهای مؤثری بود که در تعمیم و گسترش علوم و فنون نهایت مؤثر واقع گردید. رواج چاپ و تأسیس چاپخانه در ایران که به همّت ناصرالدّین شاه در سال ۱۲۹۰ هـ.ق صورت گرفت و چاپخانه‌های دیگر به گونه کامل تری پس از تبریز در تهران و اصفهان و شیراز تأسیس شد در انتشار روزنامه‌ها و نشر عقاید و افکار و علوم و

---

۱. Pierre Amédée Emilien Probe jaubert ۱۷۷۹-۱۸۴۷ م. خاورشناس و جغرافی‌دان و جهانگرد فرانسوی و نویسنده کتاب سفر ارمنستان و ایران.

2. Gardane.
3. S.G. Malcom.
4. H. Jones.
5. Anges de saint Josef.

۶. یحیی آریان‌پور، از صبا تا نیما، ج ۱، انتشارات سازمان کتابهای جیبی، چاپ دوم، تهران ۱۳۴۹. ص ۳۳۸.

وقایع جهان یاری بسیار کرد.

قرن سیزدهم هجری نه تنها برای ایران نقطهٔ عطفی در تاریخ علمی و فرهنگی و اجتماعی است بلکه در اروپا نیز مرزی برای تغییر مسیر تمدّن به شمار می‌رود زیرا در همین قرن و در آغاز سلطنت آغامحمدخان قاجار، انقلاب کبیر فرانسه صورت پذیرفت و ملل اروپایی را با افکار آزادیخواهی و آزاد اندیشی آشنا کرد و باز در همین قرن بود که کارل مارکس[۷] مقارن یکسال پس از سلطنت ناصر الدّین شاه در (۱۲۶۵ هـ. ق.) نخستین اعلامیهٔ خود را دربارهٔ حزب کمونیست منتشر کرد.

اگر چه در این دوران، ایران از اثرات چنین تحوّلهایی بی‌خبر مانده بود، ولی جنگهای ایران و روس از سویی و روابط ناپلئون بناپارت و مقابلهٔ انگلستان با سیاست جهانگیری و دست اندازی وی به هندوستان، سبب شد راه آشنایی با تمدن و فرهنگ و افکار و اندیشه‌های اروپایی تا اندازه‌یی گشوده شود و در این میان تاسیس دارالفنون و همچنین چاپخانه در ایران و انتشار روزنامه‌ها و روابط سیاسی با افراد خارجی و از همه مهمتر آغاز سفرهای ایرانیان به اروپا به مناسبت همین روابط پایهٔ تحول عظیمی را در تمدّن و فرهنگ و علوم و ادبیّات قرن بعد پی ریزی کرد.

نخستین نشانه‌های نابسامانیهای قرن سیزدهم و رویدادهای آن و همچنین تاثیر افکار آزادیخواهی ملل غرب را که با یکنوع روح بدبینی همراه بود و حسّ میهن پرستی و انتقاد هوشمندان ایران را برمی‌انگیخت، در غزل زیر از فتح اله شیبانی که نخست قصاید بلندی در بزرگداشت ناصرالدین شاه می‌پرداخت می‌توان دید.

باغ پریشان و سرو باغ پریشان — ملک پریشان و تخت و تاج پریشان
لعنت حق بر لجاج باد که گشته است — کارِ در شاه از لجاج پریشان
وای به مُلکی که شد زداخل و خارج — دخل پریشیده و خراج پریشان
شه نکند هیچ خواب امن چو دارد — بستر شوریده و دواج پریشان
خیر نبیند شبان ز روغن و پشمش — هر گله‌یی را که شد نتاج پریشان
لابد باید یکی طبیبی حاذق — مملکتی را که شد مزاج پریشان

با درگذشتن شیبانی و صبای کاشانی که نخستین پنجسال و دومین دو سال پیش از مقتول شدن ناصر الدّین شاه از جهان رفتند، آخرین حلقه‌های زنجیر شعرای درباری

۷. Heinrich Karl Marx ۱۸۱۸-۱۸۸۳ م. فیلسوف آلمانی.

گسیخته شد، ولی همان مایه تأثیری که در غزل شیبانی دیده می‌شد به سبب ادامهٔ اوضاع و مقتضیات، در برخی غزلیّات شاعران این عهد نیز به چشم می‌خورد و هر چند هنوز مضامین غزل پیرامون مسایل عاشقانه و عرفانی دور می‌زد، مسایل میهنی و عواطف شورانگیز ملی که پیشاهنگ بیداری ملّت ایران بود نیز راهی در غزل فارسی می‌جست.

عواملی که از آن یاد شد پایه‌های یک انقلاب بزرگ را در ایران پایه گذاری می کرد و شاعران به نام دیگری را که نیمی از زندگی خود را در قرن سیزدهم هجری گذرانیده بودند در گذرگاه خویش به سوی این رستاخیز رهنمون می‌شد؛ تا آنکه مقدّمات این تحوّل عظیم در تاریخ ملی ایران و دوران سلطنت مظفر الدّین شاه در سال ۱۳۲۳ هـ. ق. پایه گذاری شد و پس از گیرودارهایی که در تاریخ ثبت است فرمان مشروطیت در سال ۱۳۲٤ هـ. ق. صادر شد و در همین سال نخستین جلسهٔ نمایندگان دورهٔ اول مجلس با حضور شاه گشایش یافت.

اگر چه پس از مظفر الدّین شاه، محمّد علی شاه نیز در دوران سلطنت خود که استبداد صغیر نام گرفته است، نهایت کوشش را برای به ثمر نرسیدن این انقلاب به کار برد و حتّی در سال ۱۳۲٦ هـ. ق. مجلس را به توپ بست، ولی نتوانست اصالت رستاخیز مشروطه را که با قیام آزادیخواهان حمایت می‌شد از میان ببرد، و پس از او مجلس دوم با حضور احمد شاه قاجار جانشین وی در سال ۱۳۲۷ هـ. ق. گشایش یافت و سرانجام انقلاب مشروطیت ایران به نتیجه رسید.

۳. غزل فارسی پس از انقلاب مشروطیّت

چنانکه گفته شد، اگر چه رویدادهای بزرگ نیمهٔ دوم قرن سیزدهم نتوانست خیلی زود در شعر وغزل فارسی تأثیر آشکار بگذارد و غزل همچنان راه گذشتهٔ خود را به شیوهٔ دورهٔ بازگشت ادامه می‌داد و با همان زبان و تعابیر ویژه قرون هفتم و هشتم مضامین عاشقانه را بیان می کرد، ولی ناگزیر و گهگاه مایه‌های یک دگرگونی که بی‌شباهت به ورود مضامین عرفانی در غزل قرن ششم نبود در اشعار غنایی ایران به چشم می‌خورد، به‌این معنی که از اواسط نیمهٔ دوم این قرن، جوانهٔ دیگری که از عواطف برانگیخته و احساسات پر شور وطن‌پرستی مایه می گرفت، در کنار نهال پر بارو کهن مضامین غنایی پدید آمد و راه خود را درغزل پارسی باز کرد.

به این ترتیب چهرهٔ دیگری از غزل، به ویژه در سروده‌های شاعرانی که در نیمهٔ دوم

قرن سیزدهم تا اواسط نیمهٔ اول قرن چهاردهم زند گی می کردند نمودار شدو گام به گام در کنار غزلیّات عاشقانهٔ آنان جلوه کرد که برای نمونه به چند غزل از شاعرانی که در گذرگاه انقلاب زند گی کرده بودند توجه می کنیم:

از عارف قزوینی:

پیام دوشم از پیر می‌فروش آمد — بنوش باده که یک ملّتی به هوش آمد
هزار پرده زایران درید استبداد — هزار شکر که مشروطه پرده پوش آمد
زخاک پاک شهیدان راه آزادی — ببین که خون سیاوش چه سان به جوش آمد
برای فتح جوانان جنگجو، جامی — زدیم باده و فریاد نوش نوش آمد
کسی که رو به سفارت پی امیدی رفت — دهید مژده که لال و کر و خموش آمد
صدای نالهٔ عارف به گوش هر که رسید — چو دف به سر زد و چون چنگ در خروش آمد

نالهٔ مرغ اسیر این همه بهر وطن است — مَسلک مرغ گرفتار قفس همچو من است
همت از باد سحر می‌طلبم گو ببرد — خبر از من به رفیقی که به طرف چمن است
فکری ای هموطنان در ره آزادی خویش — بنمائید که هر کس نکند مثل من است
خانه یی کو شود از دست اجانب آباد — ز اشک ویران کنش آن خانه که بیت الحزن است
جامه یی کو نشود غرقه به خون بهر وطن — بدر آن جامه که ننگ تن و کم از کفن است
جامهٔ زن به تن اولیتر اگر آید غیر — ز آنکه بیچاره در این مملکت امروز زن است
آن کسی را که در این مُلک، سلیمان کردیم — ملت امروز یقین کرد که او اهرمن است
همه اشراف به وصلت خوش، همچون خسرو — رنجبر در غم هجران تو چون کوهکن است

از ملک الشّعراء بهار:

دلفریبان که به روسیهٔ دل جا دارند — مستبدانه چرا قصد دل ما دارند
دلبران خود سر و هر جایی و روسی صفتند — ورنه در خانهٔ غیر از چه سبب جا دارند
گاه لطف است و خوشی، گاه عتاب است و خطاب — تا چه از این همه پُلتیک تقاضا دارند
گر چه در قاعدهٔ حسن و سیاسات جمال — مَسلک آنست که خوبان اروپا دارند
عاشقان را سر آزادی و استقلال است — کی ز پُلتیک سر زلف تو پروا دارند
صف مژگان ترا دست سیاسی است دراز — با نفوذی که به معمورهٔ دلها دارند
به چه قانون سپه ناز توای ترک پسر — در حدود دل یاران سر یغما دارند
این چه صلحی است که در داخلهٔ کشور دل — خیل قزاق اشارات تو مأوا دارند

به کمیسیون عرایض چه کنم شکوه زتو — که همه حال من بیدل شیدا دارند
ما به توضیح دو چشمان تو قانع نشویم — زانکه با خارجیان الفت و نجوا دارند
در پناه سر زلف تو بهارستانی است — که دراو هیئت دل مجلس شورا دارند
رازداران تو در انجمن سری دل — نطقی از رمز دهان تو تمنا دارند
سخن تازه عجب نیست زطبع تو بهار — که همه مشرقیان منطق گویا دارند

از فرّخی یزدی:

قسم به عزت وقدر مقام آزادی — که روح بخش جهانست نام آزادی
به پیش اهل جهان محترم بود آنکس — که داشت ازدل وجان احترام آزادی
چگونه پای گذاری به صرف دعوت شیخ — به مسلکی که ندارد مرام آزادی
هزار بار بود به زصبح استبداد — برای دستهٔ پا بسته شام آزادی
به روزگار، قیامت به پاشود آن روز — کنند رنجبران چون قیام آزادی
اگر خدای به من فرصتی دهد یک روز — کشم زمرتجعین انتقام آزادی
زبند بندگی خواجه کی شوی آزاد — چو فرخی نشوی گر غلام آزادی

از این دست غزل در برخی آثار لاهوتی و عشقی و همچنین در میان سروده های دیگر شاعرانی که در گذرگاه انقلاب مشروطیّت ایران و پس از آن زندگی می کردند نیز به چشم می خورد که برای پیشگیری از دوام این گفتار، از آوردن شواهدی از آنها خودداری می شود.

نباید فراموش کرد غزل این دوران نیز ادامهٔ غزل قرن پیش است که با همان شیوهٔ تعبیر تقلیدی، در مسایل عاشقانه و بیان وصف حال سروده می شد و تنها ورود گهگاه چنین مضامینی در برخی از غزلیّات این گونه شاعران و در کنار سروده های دیگر غنایی آنان، تا مدت محدودی چهره یی دیگر از غزل را در دفتر ادبیّات شعر فارسی نمودار کرد.

یحیی آرین پور دربارهٔ شعر این دوارن می نویسد:

«... بدین قرار هم شکل و هم قالب کلام منظوم و هم بیان شاعرانه به همان صورتی که سخنوران قدیم به کار بسته بودند باقی ماند و باز مانند گذشتهٔ پیش از انقلاب قصیده سازی و غزلسرایی، که چیزی جز وصله دوزی کهنه پاره های چندین بار پشت ورو شده نبود، رواج یافت و اوراق جراید با

قصیده و غزل پر شد و بطوریکه دیدیم شعرایی مانند ادیب نیشابوری و شوریدهٔ شیرازی چنان که گویی طوفان انقلاب از بالای سر آنها نگذشته است، همچنان به ساختن غزل در توصیف یار و بیان اندیشه‌های عرفانی پرداختند و آنهایی که متجددتر بودند کاری جز این نکردند که مثلا وطن و آزادی را در قصاید به جای ممدوح و در غزل به جای معشوق بستایند و گاهی یک مشت لغات و اصطلاحات بیگانه، مستقیماً یا از طریق ادبیّات ترک، از زبانهای فرنگی گرفته و به جا و بی جا در سخن خود به کار برند و چنین پنداری که با این عمل راه تجدد ادبی را هموار کرده‌اند.»[۸]

راستی آنکه در مقام داوری ادبی پیرامون غزل، این سخن درست است، زیرا ورود مضامین ملی و میهن پرستانه در غزل، اگر چه انگیختهٔ واکنشهای عاطفی است، ولی از آنجا که روح ایرانی غزل را جلوه گاه مسایل و مضامین عاشقانه و وصفی می‌شناسد و از این گونه شعر بر حسب عادت یکهزار ساله چنین انتظار دارد، گویی جایی برای این گونه افکار در غزل نمی‌شناسد زیرا بیان این گونه اندیشه‌ها در سایر انواع شعر متناسب‌تر به‌نظر می‌رسد.

سیر غزل فارسی تقریباً تا حدود شهریور ماه (۱۳۲۰ هـ. ق.) برابر با (۱۳۶۱ هـ.ق.) چنین بود که در کنار مسیر معمولی غزل با شیوهٔ تعبیر و مضامین پیشین، گونهٔ دیگری از غزل در خدمت جامعه و مسایل سیاسی در آمد ولی رفته رفته با آرامش نسبی پهنهٔ غزل فارسی را ترک گفت.

تأثیر این جلوهٔ میهنی در غزل فارسی بیشتر در واژه‌های غزل به‌چشم می‌خورد زیرا با بیان مفاهیمی این چنین، ناگزیر واژه‌های مخصوصی که در غزلسرایی به کار نمی‌رفت، مانند: نام کشورهای خارجی، دست افزارها و وسایل جنگی، اصطلاحات سیاسی و ملی، کمیسیون عرایض، بهارستان، انجمن سری، مُسلک، مرتجعین و غیره وارد غزل شد و الحق زبان غزل از آن شکوه و فخامت و لطافتی که شایستهٔ آن بود فرو افتاد، در حالی که در انواع دیگر غزل‌های عاشقانه نیز حتی آن اندازه از شکوه باز یافته غزلیات شاعران قرن سیزدهم چون نشاط اصفهانی و فروغی بسطامی و مانند آنها دیده نمی‌شد.

---

۸. یحیی آرین پور، از صبا تا نیما، تهران، کتابهای جیبی، ۱۳۵۰، ج ۲، ص ۱۲۱.

۴. آمیزش شیوه‌های غزل

همان گونه که قرن بیستم میلادی را باید دوران بر هم ریختن و اختلاط مکتبهای ادبی اروپا دانست، نیمهٔ دوم قرن چهاردهم هجری نیز دوران اختلاط و آمیختگی شیوه‌های غزلسرایی در زبان فارسی است، به این معنی که اگر در دوران رواج شیوهٔ عراقی در قرون ششم و هفتم و هشتم روش و تعبیر ویژه‌یی با مشخّصات باز شناخته در غزل آن دوران پیگیری می‌شد، یا در قرون نهم و دهم و یازدهم با اتخاذ روش دیگری شیوهٔ اصفهانی معمول گردید و در قرون دوازدهم و سیزدهم شیوهٔ غزل به سبک عراقی باز گشت، در نیمهٔ دوم قرن چهاردهم شیوهٔ مشخّصی که همگان از آن پیروی کنند نمی‌توان یافت.

تردید نیست که برای تحوّل غزل در نیمهٔ دوم قرن معاصر، مرز باز شناخته‌یی نمی‌توان نشان داد، چنانکه این تشخیص دربارهٔ تحوّل روشهای دیگر غزلسرایی در مدت نزدیک به ده قرن نیز به شایستگی ممکن نیست، ولی آنچه مسلّم است نفوذ تمدن و فرهنگ خارجی، تأسیس مدارس و دانشگاهها، رواج و پیشرفت صنعت چاپ و در نتیجه امکان گسترش نشر کتب علمی و ادبی و انتشار دیوان شاعران، به انگیختن ذوق و طبایع یاری کرد و به نظر نگارنده، حتی غزل فارسی را به درجه و مقامی برتر از دورهٔ باز گشت رسانید ولی همان طور که گفته شد، بر خلاف گذشته، روش غزلسرایان امروز در کار غزل، پیروی محدود و غیر قابل تعدیل از شیوهٔ عراقی و شیوهٔ اصفهانی نیست، بلکه رهبر طبع آنان در این رهگذر، ذوق و پسند شاعرانهٔ آنان است به طوری که در غزل سنتی این روزگار (از حدود سال ۱۳۲۰ هـ. ش.) تاکنون گونه‌ها و روشهای زیر را در غزلیّات معاصر می‌توان باز یافت:

۱. ادامهٔ شیوهٔ عراقی با همان روشنی و تعادلی که میان قالب و مضمون وجود دارد و بیان همان مضامین عاشقانه و یا احتمالاً شِکوه و شکایت و تجربیات زند گی، وسیله شاعران معروف این روزگار مانند: محمد حسین شهریار، حسین پژمان بختیاری، ابوالحسن ورزی، احمد گلچین معانی و مانند آنان که برای نمونه و رعایت اختصار یک نمونه از این گونه غزلیات آورده می‌شود[۹]:

از محمّد حسین شهریار:

امشب ای ماه به درد دل من تسکینی   آخر ای ماه تو هم درد من مسکینی

---

۹. برای آگاهی از شرح احوال و نقد آثار شاعرانی که در این فصل نام برده شده‌اند به کتاب صدف، تذکرهٔ سخنوران روز، انتشارات ابن سینا چاپ دوم، تهران ۱۳۴۴ مراجعه شود.

کاهش جان تو من دارم و من می‌دانم — که تو از دوری خورشید چها می‌بینی
تو هم ای بادیه پیمای محبت، چون من — سر راحت ننهادی به سر بالینی
هر شب ازحسرت ماهی، من و یکدامن اشک — توهم ای دامن مهتاب پر از پروینی
همه در چشمهٔ مهتاب غم از دل شویند — امشب ای مه تو هم از طالع من غمگینی
من مگر طالع خود در تو توانم دیدن — که تو هم آینهٔ بخت غبار آگینی
باغبان خار ندامت به جگر می‌شکند — برو ای گل که سزاوار همان گلچینی
نی محزون مگر از تربت فرهاد دمید — که کند شکوه زهجران لب شیرینی
تو چنین خانه کَن و دلشکن ای باد خزان — گر خود انصاف کنی مستحق نفرینی
کی بر این کلبه طوفان زده سر خواهی زد — ای پرستو که پیام آور فروردینی

شهریارا اگر آئین محبت باشد
چه حیاتی و چه دنیای بهشت آئینی

از حسین پژمان بختیاری:

ما هم شکسته خاطر و دیوانه بوده‌ایم — ما هم اسیر طُرّه جانانه بوده‌ایم
ما نیز چون نسیم سحر در حریم باغ — روزی ندیم بلبل و پروانه بوده‌ایم
ما هم به روزگار جوانی زشور عشق — عبرت فزای مردم فرزانه بوده‌ایم
بر کام خشک ما به حقارت نظر مکن — ما هم رفیق ساغر و پیمانه بوده‌ایم
ای عاقلان به لذّت دیوانگی قسم — ما نیز دلشکسته و دیوانه بوده‌ایم

از پیروان این روش غزلسرایان بسیاریَ در روزگار ما می‌توان یافت که نقد دربارهٔ غزلیّات آنان دفاتر دیگری را نیازمند است.

۲. گروه دیگری از شاعران که شمار آنان نسبت به دیگران کمتر است، شیوهٔ اصفهانی را به گونهٔ معتدلتر و منطقی‌تری پیروی کردند، که به عنوان نمونه دو غزل از مشهورترین سرایندگان این گونه غزلیّات آورده می‌شود:

از امیری فیروزکوهی:

از آن چو شمع سحر در زوال خویشتنم — که هم وبال کسان، هم وبال خویشتنم
زدست غیر چه جای شکایت است مرا — که همچو سایهٔ خود پایمال خویشتنم
زسال و ماه عزیزان خبر چه می‌پرسی — مرا که بی خبر از ماه و سال خویشتنم
چه گویم از تو، که درباری زبانی هم — هزار وعده دهی، جز وصال خویشتنم
ازآن چو غنچه، لب از گفتگو فرو بستم — که نیست بی‌خبری از مآل خویشتنم

چنان گداخت خیالم که غیر اشکی چند   نماند فرق دگر با خیال خویشتنم
بدین فسردگی آغوش گرم گل چه کنم؟   برون مباد سر از زیر بال خویشتنم
کمال نقص من این بس که همچو آتش تیز   همیشه در پی نقص کمال خویشتنم
امیر سوختم از بهر دیگران و نسوخت
چو شمع سوخته جان، دل به حال خویشتنم

از پرتو بیضائی:

رنج عشق اربرده‌ای از روزگار ما مپرس   روز هجر اردیده‌ای از شام تار ما مپرس
می‌رود عمری که در غمخانهٔ عجز و نیاز   چشم بر درمانده‌ایم از انتظار ما مپرس
تانشان زان بی‌نشان جوئیم چون پیک صبا   خانه بردوشیم از شهر و دیار ما مپرس
تا مگر روزی نشیند گرد ما بر دامنش   خاک ره کردیم خودرا، ازغبار ما مپرس
چشم بی‌نوریم، فرق روزوشب ازما مخواه   شاخ خشکیم ازخزان وازبهار ما مپرس
منتهای عزت ما حاصل از بی عزتی است   ذلت اینجا دولت است ازاعتبار ما مپرس
نیستی رحجان به هستی دارداندر کیش ما   ای اسیر حرص ازداروندار ما مپرس
ازکلیم این غزل سرمشق شد پرتو که گفت
دیده را کردی سفید ازانتظار ما مپرس

در این گونه غزلیات صرفنظر از مفاهیم عاشقانه، معانی و اندیشه‌های مربوط به بیان احوال و ویژگیهای عاطفی شاعر نیز به شیوهٔ اصفهانی وجود دارد، با این تفاوت که اگر چه در روش تعبیر آن همچنان فخامت و بلندی و موسیقی دلنشین زبان غزل در شیوهٔ عراقی محسوس نیست، ولی آن پیچیدگی در مفهوم و آن کنایات و استعارات دور از ذهن که درک معنی را بر خواننده دشوار می کند نیز در این گونه اشعار دیده نمی‌شود و در حقیقت روش تعبیر در اینگونه غزلیّات روزگار ما همانند شیوهٔ اصفهانی در غزل است که در جهت سادگی تعدیل یافته و به غزلیّات قرن دهم هجری مانند شده است.

۳. شیوهٔ دیگری که در حقیقت بیش از دو شیوهٔ یاد شده مطبوع ذوق می‌تواند باشد و در حقیقت روش متعادلی است میان شیوهٔ عراقی و شیوهٔ اصفهانی، و اگر روش نامگذاری سبکهای موجود را درست انگاریم، به عقیدهٔ نگارنده شیوهٔ مورد بحث را که میان شاعران تهران رواج یافته و در دو غزل از بهترین سرایندگان آن نموده می‌شود باید شیوهٔ تهرانی نامید:

از رهی معیری[۱۰] :

آنقدر با آتش دل ساختم تا سوختم
بی تو ای سرو روان یا ساختم یا سوختم

سرد مهری بین که کس بر آتشم آبی نزد
گرچه همچون برق از گرمی، سراپا سوختم

سوختم، اما نه چون شمع طرب در بین جمع
لاله ام کز داغ تنهایی، به صحرا سوختم

همچو آن شمعی که افروزند پیش آفتاب
سوختم در پیش مهرویان و بی جا سوختم

سوختم از آتش دل، در میان موج اشک
شوربختی بین، که در آغوش دریا سوختم

شمع و گل هم، هر کدام از شعله یی در آتشند
در میان پاکبازان، من نه تنها سوختم

جان پاک من رهی خورشید عالمتاب بود
رفتم واز ماتم خود عالمی را سوختم

از علی اشتری:

عمریست تا به پای خم از پا نشسته ایم
در کوی می فروش، چومینا نشسته ایم

ما را ز کوی باده فروشان گریز نیست
تا باده در خم است، همین جانشسته ایم

تا موج حادثات چه بازی کند که ما
با زورق شکسته به دریا نشسته ایم

ما آن شقایقیم که با داغ سینه سوز
جامی گرفته ایم و به صحرا نشسته ایم

عمری دویده ایم به هر سوی و عاقبت
دست از طلب بشسته و از پا نشسته ایم

در این شیوه از غزل، که چهره یی تازه و یکی از بهترین گونه های شیوهٔ تعبیر غزل فارسی تا آن روزگار به شمار می رفت، هم آن شکوهمندی و فخامت سخن و موسیقی دل انگیز زبان سعدی احساس می شود و هم آن نازک اندیشیهای شیرین و خیال انگیز که در حقیقت موسیقی معنوی غزل را تشکیل می دهد و در بررسی شعر حافظ از آن سخن گفتیم. این گونه غزل در روزگار ما، دلنشینی و کیفیت غنایی زبان سعدی را همراه با نازک خیالیهای لطیف و تخیلات رقیق شیوهٔ اصفهانی توأم دارد، بدون اینکه با استعارات و کنایات دور ازذهن آمیخته باشد.

اگر چه غزل در دست این گونه شاعران به ارج و مقام غزل سعدی دست نیافت، ولی به آن مایه شایستگی رسید که براثر آن، آیندگان مقام والایی را به همان پایه به آن ببخشند. این شیوهٔ از غزل در سیر تکاملی خود به گونهٔ دیگری از شکفتگی دست یافت

---

۱۰. محمد حسین رهی معیری ۱۲۸۸-۱۳۴۷ هـ. ش. از عموزاده های فروغی بسطامی شاعر مشهور قرن سیزدهم هجری قمری است.

که باید به عنوان غزل امروز دربارهٔ آن سخن گفت:

روشن است که تصوّر شعر بیرون از زبان، بی‌خردی است. شعر نیز مانند هر هنر دیگر تا هنگامی که به گونهٔ مجرد در اندیشه باشد، جنبهٔ ذهنی دارد و زمانی قابل درک خواهد شد که به وسیلهٔ زبان شکل پذیرد. پس شعر حادثه‌یی است که در زبان پدید می‌آید. و این زبان (زبان شعر)، با زبان معمول روزمرّه متفاوت است و این تفاوت احساس می‌شود.[۱۱] به این معنی که زبان شعر زبانی است روشن و رسا، استوار و زیبا و شکوهمند و ترکیب یافته از واژگانی پر بار و برگزیده.

شعر به گفته ویکتور شکلوسکی[۱۲] صورتگرای روسی، رستاخیز واژه‌هاست و بیدل شاعر بزرگ که، می‌گوید:

بیدل سخنم کار گه حَشر معانی است
چون غلغله صور قیامت کلماتم

به تعبیری دیگر، به‌رستاخیز واژه‌هاست که سبب حشر معانی می‌شود نظرداشته است.[۱۳]

شیوه‌یی که از آن سخن رفت. بر آمد کوشش شاعرانی بود که با آگاهی و روشن بینی کامل و نگرش دقیق به شعر از این دید گاه، احساس می کردند غزل در روزگار ما، برای ماندگاری و فرمانروایی بر پهنهٔ شعر به دگرگونی و شیوهٔ بیان و مفهوم نیازدارد، بنابراین برای پدید آمدن غزل ناب و سنجیده در این روزگار باید گونهٔ دیگری اندیشید و از دست دیگر سخن گفت.

این سرایندگان آگاه که از سویی با مطالعهٔ پیگیر در بدایع ــ دست کم یکهزار و صدسال ــ آثار ادبی، ریشه در ژرفای شعر اصیل فارسی ــ به مفهوم گسترده آن ــ داشتند و از دیگر سوی شاید از چگونگی سیر شعر در ادبیات معاصر اروپا نیز بیگانه نبودند، به نیروی دانش یا به سائقهٔ ذوق سلیم و یا به یاری هر دو این موهبتها، مفهوم ومعنی شعر را می‌دانستند و به نیازهای روحی و ذوقی شعر دوستان و شعر گرایان زمان خویش آگاهی داشتند. به این سبب نه بانوجوییهای نابخردانه و بی بندوبار، به پندار دستیابی به شهرتی میان تهی از این رهگذر، حریم پرنیانی غزل را آلودند. و نه با تاریک

---

۱۱. محمّد رضا شفیعی کدکنی، موسیقیِ شعر، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۸، ص ۵ (نقل به مفهوم).

12. V. Shklovsky

۱۳. همان کتاب، همان جا.

اندیشیهای آمیخته به تعصّب، به بسنده کردن داشته‌ها و بازگفتن گفته‌ها گرفتار آمدند.

این گروه از شاعران، به جای مضامین تکراری، نازک خیالیهای مستی آفرین و تصاویر نگارخانهٔ اندیشهٔ خویش را دست مایهٔ غزل ساختند و چون نه تنها رستاخیز واژه‌ها را که سبب امتیاز زبان شعر از زبان روزمرّه می‌شود، باور داشتند و اجزای پدید آورندهٔ آن را، چه از نظر «گروه موسیقایی»[۱۴] و چه از نظر «گروه مربوط به زبانشناسی»[۱۵] می‌شناختند، بلکه برای جلوه دادن شیوه‌یی تازه در غزل، با کمال هشیاری کوشش داشتند ــ به ویژه در زمینه کاربرد «گروه مربوط به زبانشناسی» ــ نوآوریهای گوش نواز و خیال‌انگیزی در سروده‌های خویش عرضه کنند که در غزل فارسی بسیار کم سابقه داشت و از آن لطافت برخوردار بود که در شنونده هیجان و دگرگونی احوال پدید آورد.

غزلسرایان چیره طبع این زمان، به جای سودجویی از مضامین تکراری و زبانی سرشار از ترکیبات ملال آور، نازک خیالیها و تصاویر اندیشه شاعرانهٔ خویش را، با زبان و ترکیباتی دلپذیر و گاه سحرآفرین صورت بستند. غزلیات زیر گواه راستین بر این سخن است:[۱۶]

از فریدون تولّلی:

چشم پر سخن

سرش به سینهٔ من بود و زلف پر شکنش،
به دوش ریخته چون خرمنی ز یاسمنش

۱۴و ۱۵. محمّدرضا شفیعی کدکنی، مجموعهٔ عناصر آوایی (وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های صوتی) که به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، مایهٔ تشخص واژه‌ها و ترکیبات آنها می‌شود «گروه موسیقایی» و استعاره و مجاز، حسّامیزی، کنایه، ایجاز و حذف، باستانگرایی واژگانی و نحوی، صفت هنری، ترکیبات زبانی، آشنایی زدایی در حوزهٔ قاموسی، آشنازدایی در حوزهٔ نحو زبان، بیان پارادوکسی را «گروه زبانشناسیک» نام برده و دربارهٔ هر یک از این اجزا بحث‌های علمی و بسنده‌یی را عنوان کرده‌اند. نگاه کنید به: موسیقی شعر ، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۸، ص ۳۷ و ۳۸. در مورد به کار بردن پسوند [ic] که در واژه‌های نزدیک، تاریک، باریک و امثال آن نیز داریم نگاه کنید به توضیحات ایشان در مقدمهٔ همان کتاب. ص سی و شش، و سی و هفت.

۱۶. این غزلیَات تنها برای به دست دادن نمونه‌یی از آنچه دربارهٔ غزل امروز یاد شد آورده شد. و این به آن معنی نیست که دیگر شاعران غزلیّاتی با این مشخّصات و از این دست نسروده‌اند.

چو مریمی که درآید به جلوه در بر ماه،
سپید می‌زد و می‌تافت تن ز پیرهنش

سبک به بازوی من تکیه داده از سر شوق،
خموش بود و به گفتار چشم پر سخنش

کبود می‌شد و افسرده رنگ چون پریاس،
به گاه مهر و نوازش، به زیر پنجه تنش!

دلش زمهر گدازان و من چو او به گداز،
گرفته دستش و می‌سوختم ز سوختنش

خیال بود و بر او بوسه می‌زدم به خیال،
چو گل که بوسه زند ماهتاب بر چمنش

امید رفته و دیرینه یار گمشده بود،
که بخت بار دگر رانده بود سوی منش

لبش به بوسه گرفتم شبی دراز و هنوز،
چه نوش‌ها که به لب دارم از لب و دهنش

از نادر نادرپور:

زماهتاب هراسیده چشم پر سخنش

برهنه است و به کُنجی فتاده پیرهنش
فروغ ماه در امواج زلف پر شکنش

چو مرمری که در او جان دمد سپیدهٔ صبح،
زنور ماه در افتاده جنبشی به تنش

چو حوریان که بشویند تن به چشمهٔ شیر،
درون چشمهٔ مه، موج می‌زند بدنش

نشسته بر تن او قطره‌های سردِ فروغ،
چو اشک مردهٔ شمعی به گاه سوختنش

در آن دو چشم که چون روح شب شکفته سیاه،
نهفته رازی و پوشانده از نگاه منش

ربوده بوسهٔ گرمی ز کام پر عطشی،
به هم فشرده لبان از بیم گم شدنش

به گفتن آمده ساق سپید و سینهٔ او،
هزار گونه هوس جان گرفته در سخنش

چو دیده جلوهٔ مردم فریب قامت او،
خدای حُسن، فرا خواند نزد خویشتنش

ز پای تا سر او بوسه داده از سر مهر،
که بیم داشته هر لحظه از گریختنش

شکفته بر تن او داغ بوسه‌های سیاه،
گناه، مهر خموشی نهاده بر دهنش

گناه کرده و در تیرگی نشسته ملول،
ز ماهتاب هراسیده چشم راهزنش

نه روشن است و نه تاریک، همچو صبح دروغ،
هر آنکه دیده فرو مانده در شناختنش

از هوشنگ ابتهاج:

درد خموشانه

شب آمد دل تنگم هوای خانه گرفت
دوباره گریهٔ بی طاقتم بهانه گرفت

شکیبِ درد خموشانه‌ام، دوباره شکست،
دوباره خرمن خاکسترم زبانه گرفت

نشاط زمزمه، زاری شد و به شعر نشست
صدایِ خنده فغان گشت و در ترانه گرفت

زهی پسندِ کماندار فتنه، کَزْین تیر،
نگاه کرد و دو چشم مرا نشانه گرفت

زهی بخیل ستمگر، که هر چه داد به من،
به تیغ باز ستاند و به تازیانه گرفت

امید عافیتم بود، روزگار نخواست
قرار عیش و امان داشتم، زمانه گرفت

چه جای گل که درخت کهن زریشه بسوخت
از این سَموم نفس کش که در زمانه گرفت

چو دود بی سرو سامان شدم که برق بلا
به خرمنم زد و آتش در آشیانه گرفت

دل گرفتهٔ سایه چو ابر بارانی
گشایشی مگر از گریهٔ شبانه گرفت

از سیمین بهبهانی:

چلچراغ سرخ نمشک

ستاره بی تو به چشمم، شرار می‌پاشد
فروغ ماه به رویم، غبار می‌پاشد

خدای را چه نسیم است اینکه بر تن من،
نوازشِ نفسش، انتظار می‌پاشد

خروش رود دمان، سیل بوسه می‌ریزد،
سکوتِ کوه گران، شوق یار می‌پاشد

بیا که پونهٔ وحشی، زعطر مستی بخش،
بخورمی به لب آبشار می‌پاشد

ستاره می‌دمد از چلچراغ سرخ تمشک،
که گرد نقره بر او، آبشار می‌پاشد

خیال بوسهٔ گرمت به ذره‌های تنم،
نشاط و سستی بی اختیار می‌پاشد

چه سود ازاین همه، خوبی، که بی تو خاطر من،
غبار غم به سر روزگار می‌پاشد

از پروین دولت آبادی:

بلا دیدگان زنگ

چو تیغ کهنه بلا دیدگان زنگ شدند
کمانِ خالی از آن تیر چون خدنگ شدند

زتنگ چشمی پیلان مگو، که پیلتنان،
به روزگار تو، مردان چشم تنگ شدند

ز ساده جانی لب بستگان درد مپرس،
که ذرد نام نهادند و داغ ننگ شدند

به تابِ مبهم رنگین کمان چه آویزی؟
که محرمان همه نقش هزار رنگ شدند

سر ستیزی و امید صلح و جنگی نیست،
که همدلان همه با خویشتن به جنگ شدند

سرودِ سر خوشی راستان چه ساز کنی؟
که زیر بار ملامت، خمیده چنگ شدند

به پاک جانی مینا، قسم مخور ای دوست،
چو شهدها همه آلودهٔ شرنگ شدند

ز نرمخویی یاران مگو، که شیشه دلان،
هزار بار شکستند، تا که سنگ شدند

هنوز پای فرومانده را شتابی هست
که همرهان همه آزرده از درنگ شدند

از ناصر امامی:

قافلهٔ مشک

شراب شرم چو ریزد به ساغر بدنت،
به رنگ سرخ شفق می‌شود بلور تنت

زلال چشمهٔ خورشید غرق نورم کرد،
چو اوفتاد دو چشمم به چاک پیرهنت

تو از تبار کدامین گلی؟ که نتوان کرد
تراز سوسن و نسرین و ناز و یاسمنت

بدین بهانه مرو از برم که صبح دمید
تو آفتاب منی، هست وقت آمدنت

به شاخهٔ غزلم بوی نسترن پیچد،
چو طبع خسته نشیند به گوشهٔ چمنت

چو شمع سوختم از حسرت و پریشانی
از آن شبی که بدیدم میان انجمنت

تو رفتی از دل و این باغ رنگ خار گرفت
بیا بیا که گلستان شود ز نو وطنت

زباغ یاد تو بوی بهار می آید
درای قافلهٔ مُشک اید از خُتَنَت

به بیستون جنون پا نهاد و شد فرهاد
هر آنکه وعده شیرین شنید از دهنت

ره صواب بپوی و لب از لبم بردار
که پُر شود ز شراب گناه جام تنت

به خَلسه می‌روم از شعر تازه‌ات «فریاد»
که کار خُلّر شیراز می کند سخنت

از محمّدرضا شفیعی کدکنی:

حتّی به روزگاران

ای مهربان‌تر از برگ در بوسهٔ بهاران!
بیداری ستاره، در چشم جویباران

آئینهٔ نگاهت، پیوند صبح و ساحل،
لبخند گاهگاهت، صبح ستاره باران

باز آ که در هوایت، خاموشی جنونم،
فریادها بر انگیخت، ازسنگ کوهساران

ای جویبار جاری! زین سایه برگ بگریز،
کاین گونه فرصت از کف، دادند بیشماران

گفتی «به روزگاران، مهری نشسته» گفتم:
«بیرون نمی‌توان کرد، حتّی[۱۷] به روزگاران»

بیگانگی زحد رفت، ای آشنا مپرهیز،
زین عاشق پشیمان، سرخیل شرمساران

پیش ازمن وتوبسیار، بودند ونقش بستند،
دیوار زندگی را، زین گونه یادگاران

وین نغمهٔ محبت، بعد از من و تو ماند،
تا درزمانه باقی است، آوازبادوباران

---

۱۷. مصراع از سعدی است و واژهٔ «حتّی» به جای «الاّ» تصرّف زیبا و چشمگیر سراینده است که بر لطافت شعر و ژرفای معنی آن بسی افزوده است.

آن عاشقان شَرزِه

آن عاشقان شرزه که با شب نزیستند،
رفتند و شهر خفته ندانست کیستند

فریادشان تموّج شطّ حیات بود،
چون آذرخش در سخن خویش زیستند

مرغان پر گشودهٔ طوفان که روز مرگ،
دریا و موج و صخره برایشان گریستند

می گفتی ای عزیز! «سترون شدست خاک؟»
اینک ببین برابر چشم تو چیستند:

هر صبح و شب به غارت طوفان روند و باز،
باز آخرین شقایق این باغ نیستند

از کیومرث وثوقی:

خوشه چین

ای آیت ناز! نازنینی کن
در جان بنشین و دلنشینی کن

ای گوهر تابناک بی همتا!
بر تارک هستیم نگینی کن

ای مستی جان! زیاس آغوشت،
در گلشن عشق یاسمینی کن

آغـوش وصـال جـانـفـزا بـگـشـا،
ای تـازه بـهـار! فـرو دیـنـی کـن

بـاز آی و فـراق آن چـنـانـی را،
شـریـن ز وصـال ایـن چـنـیـنـی کـن

ای شـعـر! بـه وصـف چـشـم سحّـارش،
جـادو کـن و سـحـر آفـریـنـی کـن

ای نـی شـکـریـن قـلـم! زلـعـل او،
الـهـام پـذیـر و انـگـبـیـنـی کـن

در وصـف جـمـال بـی هـمـال او،
ای خـامـه! بـیـاو بـی قـریـنـی کـن

«روشن» بگشای چین ز گیسویش،
زان خرمن حسن، خوشه چینی کن

اگر چه غزلیّاتی که به عنوان نمونه آورده شد[۱۸]، از نظر تازگی و دلنشینی و زیبایی تعابیر، گسترهٔ مفاهیم و آنچه یک شعر را متعالی می کند با یکدیگر برابر نیستند؛ ولی بدون تردید هر یک از آنها می‌توانند گواهی روشن و معیازی ارزنده باشند برای آنچه در روزگار ما، به عنوان غزل فارسیِ پسندیده مطرح است. این غزلها با ویژگیهایی که دارند خواننده و شنونده را با پدیده‌یی بدیع روبرو می کنند و آن هیجان و دگرگونی حالی را که از شعر انتظار می‌رود در او پدید می آورند.

نباید تردید داشت که سرایندگان غزلیّاتی این چنین، حقی بزرگ بر گردن غزل معاصر فارسی دارند، چون با جلوهٔ این گونه غزلیّات در پهنهٔ شعر فارسی، چهره‌یی تازه در

---

۱۸. روشن است در گزینش این نمونه‌ها، اگر چه معیارهای علمی را در پیش چشم داشته‌ام، ولی از گرایش ذوق خود نیز دور نبوده‌ام و این واقعیّتی است غیر قابل پرهیز. نباید از نظر دور داشت که شاید میان معیارهای علمی و پسندذوق نیز پیوندی باشد که با ژرف‌نگری بیشتری آشکار شود.

غزل روی نمود که باید انصاف داد که اگر چه ازنظر فرم در مسیر غزلیات پیشین است ولی از دید شیوه تعبیر و گره خوردگی عاطفه و تخیل از تمامی غزلیات ادوار ادبی متمایز و نمودار یک نگرش تازه به بیان شاعرانه در بافت و ساختار غزل است که بی هیچ دودلی تاثیر محیط تازه، آشنایی مستقیم یا غیرمستقیم با ادبیات خارجی، تغییر جلوه‌های روحی و عاطفی شاعران را باید مایهٔ آن دانست.

اگر چه با ارزیابی‌های علمی نمی‌توان به نمایش تمام جلوه‌های زیبایی شعر دست یافت و نقد و تحلیل این گونه غزلیّات دفتری دیگر را نیازمند است، ولی با یک نظر می‌توان دریافت که در این غزلیّات آدمی با نمودی از عشق و احوال عاشقانه روبرو می‌شود که نه تنها ابیات غزل را از استقلال معنی خارج می کند، بلکه مفاهیم آنها را با یکدیگر پیوند می‌دهد و گونه‌یی یکدستی به غزل می‌بخشد که مانند آن را در غزلیات پیشین به ندرت می‌توان یافت. گویی عاطفه و واکنشهای آن در غزلسرایان این روزگار ــ به‌ویژه پس از تجدّد ادبی که از آن سخن خواهیم گفت ــ با کیفیتی دیگر و آرایشی دلپذیرتر و تازه‌تر جلوه می کند و به همین سبب هیجان و سرمستی ناشناخته‌یی در ذهن پدید می آورد که کمال مطلوب شعر است.

بی تردید اندیشه‌های تازه و واکنشهای نوین عواطف، شیوه تعبیر بدیعی را نیز نیازمند است که توان بازگویی و بازتابی لطایف و تخیلات شاعرانه را چنانکه باید داشته باشد و چنین تعبیری را به روشنی در بافت و ساخت این غزلیات می‌توان دید.

نه تنها پرواز خیال، رقّت اندیشه، بار عاطفی و سرانجام گره خوردگی عاطفه و خیال در این غزلها بسیار قوی است، بلکه زبان و آهنگ و شیوهٔ تعبیر در آنها جلوه‌یی نو و خاطرانگیز دارد. برای نمونه به دقایق و صور خیال زیر بیاندیشیم:

سپید زدن تن و تابیدن تن از پیرهن (سپیدی تا مرز تابندگی)، کبود شدن تن چون پر یاس بر اثر مهر و نوازش، بوسه زدن ماهتاب به گل، در غزل تولّلی.

فروغ ماه در امواج زلف، جان دمیدن سپیدهٔ صبح در مرمر، پدید آمدن جنبش در بدن از نور ماه، موج زدن بدن در چشمهٔ ماه، و مانند کردن آن به تن شستن حوریان به چشمهٔ شیر، نشستن قطره‌های فروغ به تن، چشمانی که چون روح شب شکفته سیاه، به‌هم فشردن لبان از بیم گم شدن بوسه، به گفتن آمدن ساق سپید و سینه، جان گرفتن هوس در سخن، شکفتن داغ بوسه‌های سیاه، هراسیدن چشم راهزن از ماهتاب، فرو ماندن از شناسایی و مانند کردن آن به صبح دوروغ در غزل نادر پور.

بهانه گرفتن گریهٔ بی طاقت، شکستنِ شکیبِ درد خموشانه، زاری شدن نشاط زمزمه و **نشستن آن به شعر، بی سر و سامان شدن چون دود**، در غزل ابتهاج.

بلا دیدگان زنگ همچون تیغ کهنه، کمان خالی از تیر شدن، چشم تنگی پیلنتان، ساده جانی لب بستگان درد، به تاب مبهم رنگین کمان آویختن، پاک جانی مینا در غزل پروین دولت آبادی.

ریختن شراب شرم به ساغر بدن، مانند کردن بلور تن شرمگین به رنگ سرخ شفق، **مانند کردن سینه به چشمهٔ خورشید**، پیچیدن بوی نسترن به شاخه‌های غزل، آمدن درای **قافلهٔ مشک از ختن**، پر شدن جام تن از شراب گناه، در غزل امامی.

مهربان تر از برگ در بوسهٔ بهاران، بیداری ستاره در چشم جویباران، فریاد برانگیختن **از سنگ کوهساران،** آواز باد و باران، عاشقان شرزه، مانند کردن فریاد به تموج شطّ حیات، **زیستن چون آذرخش در سخن خویش**، در دو غزل شفیعی کدکنی.

نگینی کردن بر تارک هستی، یاسمینی کردن در گلشن عشق، فرودینی کردن بهار، **انگبینی کردن قلم، بی قرینی کردن خامه،** در غزل وثوقی.

و بسیاری دیگر ترکیبها و تعابیری از این دست که شعر شناسان خود به هوشیاری در خواهند یافت. این گونه سخن گفتن، نموداری از تخیّلی دور پرواز و اندیشه‌یی تحسین انگیز است که با قریحهٔ سرشار و طبع شاعران روشن بین این روزگار و به یاری تصاویر و جلوه‌های بدیع تشبیهات و استعارات و کنایات بی سابقه و روشن صورت بسته است.

بدون هیچ دودلی و تعصّب باید پذیرفت که اگر خواسته باشیم در این دوران نیز در مقابل غزلهای شیوا و دل انگیز استادانی چون سعدی و حافظ، غزلهایی با همان شکل و ارزش داشته باشیم که طراوت و تازگی اندیشه‌های این زمان را نیز با خود داشته باشد باید درباره ترویج این گونه غزل بیاندیشیم و اگر نه، غزل پرداختن به صورتی دیگر، که چیزی به زبان و مفاهیم شعر نیفزاید، آب در غربال بیختن و گره بر باد زدن است.

۵. تجدّد ادبی و غزلواره‌ها

برای بررسی غزلواره‌هایی که در قالب شعر آزاد معاصر سروده شده‌اند باید به گذشته بازگشت و چگونگی سیر تجدّد ادبی و برآمدهای آن را پی گرفت.

در پیش دیده شد که چگونه تحوّلات پیاپی و عوامل سیاسی و اجتماعی، آرام آرام سبب نفوذ تمدن و فرهنگ کشورهای غربی در ایران شد. ورود خارجیان به ایران، مسافرت

ایرانیان به کشورهای اروپایی و آشنایی برخی بزرگان و اهل ادب به زبانهای خارجی، پیشرفت فن ترجمه و آگاهی افراد به ادبیات دیگر کشورها و اندیشه‌ها و افکار تازهٔ آنان، تاسیس دارالفنون و رواج صنعت چاپ، پیشرفت وسایل صنعتی و ارتباطی و در نتیجه کوتاه شدن راهها، انتشار کتب و مجلات و مطبوعات، همه و همه در کنار ادبیات کهن و سنتی فارسی، بذر تحول چشمگیری را، همگام با دیگر شوؤن اجتماعی در پهنهٔ ادبیات می‌پراگند و بر این اثر، روشنفکران و آشنایان به ادبیات خارجی، که شاهد تحوّلات برق آسای زمان خویش نیز بودند، نیاز به دگرگونی اساسی در شیوه‌های ادبی را بیشتر احساس می‌کردند.

جمال‌زاده پیشوا و مبتکر داستان‌نویسی، در دیباچهٔ یکی بود و یکی نبود نوشت:

«بدبختانه عموماً پا از شیوه پیشینیان برون نهادن را مایهٔ تخریب ادبیّات دانسته، و عموماً همان جوهر استبداد سیاسی ایرانی، که مشهور جهان است، در مادهٔ ادبیّات نیز دیده می‌شود. به این معنی که شخص نویسنده وقتی قلم به دست می‌گیرد، نظرش تنها متوّجه گروه فضلا و ادباست و اصلاالتفاتی به سایرین ندارد و حتّی اشخاص بسیاری را نیز که سواد خواندن و نوشتن دارند و نوشته‌های ساده و بی‌تکلّف را به خوبی می‌توانند بخوانند و بفهمند هیچ در مدّنظر نمی‌گیرد. جای شک نیست که این مسأله مخصوصاً برای مملکتی چون ایران که جهل و چشم بستگی گروه مردم، مانع هر گونه ترقی است بسیار مایهٔ تأسف است.»[۱۹]

چند سال پس از جنگ جهانی اول، محمد ضیاء هشترودی در مقدمهٔ منتخبات خود نوشت: «شکی نیست که ادبیات امروزهٔ ما، از جهت تجدّد و ترقی از کاروان ادبیات مختلف الالسنه بسیار عقب است.... امروز دیگر غزل و قصیده سرایی با اسلوب نثر قدیم کفایت احتیاجات ادبی ما را نمی‌نماید و... می‌توانیم بگوییم که انحطاط ادبی حکمفرمای زبان فارسی می‌باشد.»[۲۰]

ابراز این عقاید، نخستین ناقوس‌هایی بود که نیاز به دگرگونی ادبیات و همچنین شعر فارسی را هشدار می‌داد و واکنش اندیشه‌های نوینی را در ادبیات بازگو می‌کرد و بازتابی از تحوّلات اجتماعی قرن سیزدهم را می‌نمود ولی این فریادها، همچنان شهاب گونه می‌درخشید و خاموش می‌شد و شعر فارسی و به ویژه غزل همچنان با مختصر

۱۹. ر. ک: از صبا تا نیما، ج ۲، ص ۴۳۳.
۲۰. ر. ک: از صبا تا نیما، ص ۴۳۳ و ۴۴۴.

دگرگونی به راه خویش ادامه می‌داد. اهل شعر به ترویج ادبیات و شعر همت می‌گماشتند، اما نه با این هدف که در شکل شعر فارسی تغییر و تصرفی چشمگیر به وجود آورند.

انجمنهای ادبی پیاپی تشکیل می‌شد، اما نه آن چنان که بهره‌یی از آن حاصل شود، بلکه اجتماع افراد در خانه‌ها به این منظور آگاهانه یا ناآگاهانه به حل و فصل مسایل شخصی و مقاصد سیاسی می‌انجامید.

انجمن دانشکده در دی ماه ۱۲۹٤ شمسی تشکیل شد و پس از مناظراتی که با روزنامهٔ تجدد داشت، از فعالیت باز ماند و در ۱۲۹۹ شمسی، بار دیگر انجمنی به نام انجمن ادبی ایران به همّت وحید دستگردی تشکیل شد که آن نیز با کناره گرفتن وحید متروک ماند و انجمن حکیم نظامی به وسیلهٔ وحید در سال ۱۳۱۱ شمسی تاسیس شد و در نشر آثار برخی استادان سخن و تصحیح و تحشیه و چاپ و انتشار آن اقدام کرد و نشر مجلهٔ نیما را نیز سالیان متمادی ادامه داد.

در سال ۱۳۲۰ شمسی، بار دیگر انجمن ادبی ایران به ریاست ادیب السلطنه سمیعی بر پا شد ولی بیش از دو سال دوام نیافت و از آن پس نیز انجمنهای ادبی پیاپی آمدند و رفتند، بی آنکه در مسیر اندیشه‌های نوین و سر نوشت ادبیات روزگار ما، همّتی ارزنده به کار برند.

در این دوران اگر اندیشه‌یی پرواز می گرفت و نیاز به دگرگونی شعر فارسی احساس می‌شد، جنبشهای گهگاهی بود در زمینه مضامین شعر؛ زیرا رعایت قوانین سنتی و موازین عروضی تا مرزهای تعصّب افکار اهل ادب را به بند کشیده بود و تخلف از رسم دیرین و پایه‌های نموده شده و در المعجم شمس قیس غیرممکن می‌نمود و به این ترتیب عصیان هـای ادبی [۲۱] که میان انجمن دانشکده و روزنامهٔ تجدد و یا مانند آنها درمی گرفت به جایی نمی‌رسید و این تلاشهای پیگیر که یادآوری آنها نیازمند دفتر دیگری است انجام نمی‌یافت جز آنکه تجددخواهان با جابجا کردن قوافی در شکل اشعار خود تغییری می‌دادند مانند قطعه‌یی از جعفر خامنه‌یی خطاب به وطن که قسمتی از آن آورده می‌شود:

هرروزبه‌یک منظرخونین به‌درآیی   هردم متجلی توبه‌یک جلوهٔ جانسوز
ازسوزغمت مرغ دلم هرشب وهرروز   با نغمهٔ تو تازه کند نوحه سرایی

۲۱. برای آگاهی از بحث مفصّل در این مورد، رجوع شود به: از صبا تا نیما، ج ۲، ص ٤۳٤ - ٤۸۰.

ای طلعت افسرده و ای صورت مجروح   آماج سیوف ستم، آه ای وطن زار
هر سو نگرم خیمه زده لشکر اندوه   محصور عدو مانده تو چون نقطهٔ پرگار[۲۲]

و یا در قطعه‌یی از خانم **شمس کسمایی**:

تا تکیه گاه نوع بشر سیم و زر بود   هرگز مکن توقع عهد برادری
تا اینکه حق به قوه ندارد برابری   علت برای ملت مشرق خطر بود

آنها که چشم دوخته در زیر پای ما   مخفی کشیده تیغ طمع در قفای ما
مقصودشان تصرف شمس و قمر بود
حاشا به التماس بر آید صدای ما   باشد همیشه غیرت ما متکای ما
ایرانی از نژاد خودش مفتخر بود

زبسیاری آتش مهر و ناز و نوازش،
از این شدت گرمی و روشنایی و تابش،
گلستان فکرم،
خراب و پریشان شد افسوس
چو گلهای افسرده افکارم بکرم،
صفا و طراوت زکف داده گشتند مأیوس.

بلی، پای بر دامن و سر به زانو نشستم.
که چون نیم وحشی گرفتار یک سرزمینم.
نه یارای خیزم،
نه نیروی شعرم،
نه تیرو نه تیغم بود، نیست دندان تیزم،
نه پای گریزم،
از این روی در دست هم جنس خود در فشارم.
زدنیا و از سلک دنیاپرستان کنارم.
بر آنم که از دامن مادر مهربان سر برآرم!

---

۲۲. برای اطلاع از بقیهٔ قطعه نگاه کنید به از صبا تا نیما، ج ۲، ص ۴۵۳.

اگر چه نمود این اشعار پدید آمدن یک دگرگونی را در ادبیّات شعر آیندهٔ فارسی نوید می‌داد ولی نفوذ آن به گونهٔ چشمگیر، حتی با صدور اعلامیه تجددخواهان به وسیلهٔ رفعت در مجلّهٔ آزادیستان[۲۳] ممکن نشد و تنها حاصل کوشش طرفداران این تجدّدخواهی ــ چنان که خواهیم دید ــ تصرفاتی بود که سرایندگانی چون جعفر خامنه‌یی، لاهوتی، عشقی، شمس کسمایی به پیروی از برخی متقدّمان خود، بیشتر در شکل شعر می‌کردند.[۲۴]

با ظهور نیمایوشیج[۲۵] و انتشار شعر افسانه در دی ماه ۱۳۰۱ شمسی، رفته رفته فصل تازه و بحث انگیزی که موافقان و مخالفان بسیار یافت در شعر فارسی گشوده شد، اگر چه نقد و تحلیل و داوری دربارهٔ شعر نیما و عقاید او و نیماگرایان، خود کتاب دیگری را نیازمند است، ولی در این گفتار به سادگی از سر آن نمی‌توان گذشت.

طرفداران عقاید و پیروان شیوهٔ نیما، او را نخستین کسی می‌دانند که با پدید آوردن یک دگرگونی در شعر فارسی، به ویژه در شکل آن، به گشودن راهی نو در این زمینه دست یازید. چنین باوری جای تأمل است. من می‌اندیشم اگر خواسته باشیم عادلانه داوری کنیم و حقگزار باشیم باید به واقعیتهای زیر توجه کنیم:

«تجربه نشان داده است که انسان همواره از زندگی در استمرار و سکون می گریزد و از هرگونه یک نواختی می‌پرهیزد آدمی همیشه در جستجوی حرکت و تازگی در تلاش و کوشش و پویش است. حقیقت این است که نوجویی و تازه یابی در سرشت بشر است و این اصل مسلّمی است که تمامی موارد ازجمله ذوق انسان را در مورد شعر دربر می گیرد. تردید نیست که پدید آمدن انواع شعر از نظر شکل و مضمون و حتی پیدایش فرمهایی چون: مستزاد، مسمّط، مخمّس، مسدّس، ترکیب بند، ترجیع بند، نیز از همین رهگذر است. بنابراین آغاز تغییر شکل شعر فارسی را ــ نه کاملا به گونه‌یی که نیما مطرح کرد ــ باید در زمان قدیمتری جستجو کرد.

این دگرگونی در فرم ــ صرفنظر از نظم ابیات و مصاریع و جای قوافی که در آثار شعرای پیش از نیما بسیار دیده می‌شود،[۲۶] بیشتر در تعداد ارکان شعر عروضی است و

---

۲۳. شماره ۱، پانزدهم خرداد ۱۲۹۹ هـ. ش.

۲۴. نگاه کنید به قطعهٔ لای‌لای مادر از جعفر خامنه‌یی در روزنامه ایران نوین، سال ۱۳۲۰ هـ. ق. و قطعهٔ برگ باد برده از عشقی.

۲۵. علی اسفندیاری، متخلص به نیما ۱۲۷۶-۱۳۳۸ هـ. ش.

۲۶. ر. ک. از صبا تا نیما، ج ۲، ص ۴۶۵ - ۴۶۲.

خارج شدن تعداد ارکان عروضی از حدودی که در سنّت عروضی رعایت شده است از ویژگیهای آشکار شعر آزاد [۲۷] است. این ویژگی در شعر فارسی سابقه‌یی دیرین دارد. نخستین نمونه‌های کاهش ارکان و افاعیل عروضی را از سنتهای معمول در مستزادها می‌توان یافت. افزایش این ارکان بحر طویلهای عامیانه شعر فارسی را می‌سازد که شاعر و محقق گرانمایه مهدی اخوان ثالث در مقاله‌یی که چند سال پیش زیر همین عنوان نوشتند، دیرینگی آن را به عصر صفوی رسانیدند و کهنترین نمونهٔ آن را در شعر طرزی افشار از شاعران همان عصر جستجو کردند. بحر طویلی نیز از عصمت بخارایی شاعر قرن نهم هجری در دست است که هر مصراع آن ۹ بار فعلاتن است[۲۸]. به هر حال کاهش ارکان شعر یا افزایش و کوتاهی یا بلند شدن اوزان شعر، پدیده‌یی نیست که نیما را بتوان آغازگر آن دانست. محمد رضا شفیعی کدکنی شعری از حزین لاهیجی نقل کرده و یادآور شده‌است «قطعه‌یی است بحر طویل مانند، اما بحر طویل اصطلاحی نیست و می‌تواند به دلایلی نخستین تجربهٔ عروض آزاد در شعر فارسی به حساب آید.»[۲۹]
به چند پاره‌یی از این قطعه توجه کنید:

مرا شد آفت جان شوخ دلجویی
جفا آئین، وفا دشمن، پریرویی
بهشت راحت عاشق گل اندامی نکو خویی
بهار گلشن امید سبزی، نوخطی، سرو سمنبر عنبرین مویی
که گم کرده‌ست جنّت، خویش را از نسبت گلزار کوی او
زتاب رشک در تاب است خورشید جهان افروز پیش ماه روی او
ز داغش سینه‌ها گلشن
بیادش چشمِ دل روشن
به شعرِ زلفَ پیچیده
ز شرمِ مصرع قدش، قیامت آب گردیده

---

۲۷. به کاربردن اصطلاح شعر نو به جای شعر آزاد، نه تنها غیرمنطقی، بلکه بی‌ذوقی است، زیرا شعر کهنه و نو ندارد. شعر یا شعر است یا نیست. اگر غزل‌های حافظ را میتوان کهنه دانست، شعر نو هم وجود دارد. بی‌هیچ دودلی این نوع شعر را به سبب آنکه از قید قافیه آزاد است باید شعر آزاد نامید.

۲۸. این شعر همراه با مقاله‌یی تحت عنوان قدیم‌ترین بحر طویل در مجلهٔ سخن، شماره ۱۱ و ۱۲، شهریور و مهر ماه ۱۳۵۲ ص ۱۱۱٤ چاپ شده است.

۲۹. موسیقی شعر، ص ۵۵۲.

جگرها را کند غربال مژگان دراز او
کشد دل را به خون، تیغ نگاه عشوه ساز او
کمان ابرویش را تیر می‌زیبد ز مژگانش
به قربانش دل و جانم، دل و جانم به قربانش[۳۰]

شهریار شاعر معاصر نیز متوجه شده است کـه شعر آزاد جهانی، از جهاتی بـا «بَنْد[۳۱] = بحر طویل»، شباهت دارد[۳۲]. بنابراین وزن شعر آزاد را می‌توان وزنی میان مستزاد و بحر طویل دانست. با این تفاوت که در شعر آزاد کاهش یا افزایش ارکان عروضی در یک بحر، گاه با شکستن وزن در بندگاههای افاعیل عروضی و ازاحیف آن صورت می گیرد و همین ویژگی است که ابتکار آن، امتیازی به تأثیر نیما در شعر آزاد می‌بخشد. مهدی اخوان ثالث ضمن مقاله‌یی که گویا در مجلهٔ صدف سال ۳۶ یا ۳۷ نوشته بود اشاره‌یی داشت به اینکه نیما در سرودن شعر کلاسیک توانایی کافی نداشت. شگفتا که همین ضعف برای نیما فضیلتی شد تا طبع خود را در زمینهٔ دیگری از شعر بیازماید.

اگر در تاریخ شعر فارسی، به نیما باید امتیازی داد، این امتیاز گذشته از شکستن اوزان شعر در بندگاههای آن و گونه‌یی گرایش به طبیعت و خلوص تغزل است که دیر گاهی پیش از او تا حدودی متروک مانده بود و با ظهور وی، در شعر افسانه مطرح شد. بنابراین باید انصاف داد که به پایمردی و پایداری او در مقابل مخالفان سرسختش بود که (شعر آزاد) پا گرفت و جای خود را در ادبیّات فارسی گشود.

جای آن دارد اکنون که از منظومهٔ افسانه نیما، به عنوان آغاز فصلی تازه در اشعار تغزلی فارسی سخن گفتیم، به پاره‌یی از آن نیز توجه کنیم:

از منظومهٔ افسانهٔ سرودهٔ نیما:

ای دل من،
با همه خوبی و قدر دعوی،

---

۳۰. این قطعه جمعاً چهارده بند است که هر بند آن با تکرار عبارت «دل و جانم به قربانش» یا «دل و جانم گرفتارش» از یکدیگر جدا می‌شوند. برای آگاهی از بقیهٔ قطعه نگاه کنید به: شعر و موسیقی، ص ۵۵۲ تا ۵۵۵.

۳۱. مصطفی صادق رافعی، در تاریخ ادب العرب، مأخذ «بند» عربی را از مستزاد می‌داند با این تفاوت که کسی که آنها را از مستزاد گرفته «بَنْد» را مطلقاً آزاد گذاشته، حال آنکه در مستزاد مقیّد است. نگاه کنید به موسیقی و شعر، ص ۵۱۵.

۳۲. هوشنگ ابتهاج، سیاه مشق، چاپ اول و موسیقی شعر، ص ۵۰۹.

از تو آخر چه شد حاصل من؟
جز سرشکی به رخسارهٔ غم.
آخر ای بینوا دل، که بر هر
شاخی و شاخساری پریدی،
می‌توانستی ای دل، رهیدن
گر نخوردی فریب زمانه.
هر دمی یک ره و یک بهانه،
تا تو ای مست با من ستیزی
بافسانه کنی دوست داری....[۳۳]

چنان که انتظار می‌رفت، شیوهٔ نیما، مانند هر پدیدهٔ تازه‌یی مورد توجه و تقلید قرار گرفت و گروه بسیاری به پیروی از او به میدان تازه گشودهٔ شعر تاختند. از آن پس، به ویژه از سال ۱۳۲۰ شمسی، بحث پیرامون این که: آیا آنچه را به نام شعر آزاد سروده می‌شود، باید به عنوان شعر پذیرفت یا نه، روز به روز گرمتر می‌شد تا جایی که میان موافقان و مخالفان شیوهٔ نیما، برخوردهای تند پدید می آمد که حتی گاه تا مرزهای دشنام گویی پیش می‌رفت.

مخالفان که سرسختانه از شعر کهن و شیوهٔ پسندیده آن دفاع می کردند بر این باور بودند و هستند که قالب شعر کهن و زبان سعدی و حافظ و شیوهٔ آنان برای بیان هر گونه اندیشه و احساسی کافی است، و روی تافتن از شیوهٔ متقدّمین به بهانهٔ تقلید روشنفکری یا هر بهانه و دلیل دیگر ــ به مصداق «چون به گَردَش نمی‌رسی واگرد ــ از ناتوانی طبع سرایند گان شعر نیمایی است. اینان چنان نسبت به شیوهٔ شعر سنتی و پیگیری آن تعصب می‌ورزیدند که حتی حاضر به شنیدن نام شعر آزاد نبودند تا چه رسد به شنیدن و بررسی آن که ذَنْب لایُغْفَر و گناه کبیره به شمار می آمد. در چشم آنان خروج از موازین شعر سنّتی، تجاوزی خیانت آمیز و شرم آور به حریم شعر بود که عاملین آن یا سرایند گان شعر آزاد، هدف تخریب و آلوده ساختن فرهنگ ایران را داشتند.

---

۳۳. این منظومهٔ تغزّل گونه که در ۱۳٤۱ هـ. ق. برابر با ۱۳۰۱ شمسی سروده شد و در ۱۳۲۹ هـ. ش، با مقدمه‌یی از احمد شاملو تجدید چاپ شد، نموداری از دگرگونی شیوهٔ تعبیر و ادراک هنری شاعر است که به قول مولف از صبا تا نیما، جای پای شعرای رمانتیک فرانسه مانند لامارتین و آلفرد دوموسه در آن نمایان است و با آهنگ و لحنی سوررآلیستی سروده شده است.

موافقان معتقد بوده و هستند که هر گونه اندیشه‌یی ــ به ویژه در این دوران ــ در قالب کهن قابل سرودن نیست و زمان سخن گفتن به زبان سعدی و حافظ اکنون سپری شده است. از سویی موازین و قیودات شعر سنّتی، آزادی بیان اندیشه‌های شاعرانه را از شاعر باز می‌ستاند و بسیاری از عواطف و سخنان ناگزیر ناگفته خواهند ماند. و با این استدلال و نتیجه گیری که سکون و همواره به گذشته نگریستن مایه بی تحرکی است و زبان هر عصر باید متناسب نیازهای آن باشد، مخالفان شعر آزاد را به تاریک اندیشی، ارتجاع، تعصب و کهنه گرایی متهم می کردند و هم چنان به راه خود می‌رفتند.

اکنون باید دید راهی را که نیما، این شاعر به اصطلاح عاصی، در شعر فارسی گشود، چگونه مسیر خود را پی گرفت. در میان گروهی که از شیوهٔ نیما پیروی می کردند؛ افرادی بودند که نه تنها شایستگی علمی و ادبی و در نتیجه هیچ گونه شناختی از شعر نداشتند، بلکه از ارزنی ذوق و قریحه نیز برخوردار نبودند. اینان بی آنکه بدانند هر تازه‌یی زیبا نیست، تنها به امید یافتن کلاهی از نمدِ شعر آزاد و دستبردی از بازارِ آشفتهٔ شهرت، انبوهی از واژه‌ها را به هم می‌پیوستند و به عنوان شعر نیمایی! به جامعه تحویل می‌دادند و به این وسیله خشم گروه مخالف را بیش از پیش بر می‌انگیختند. خوشبختانه نام و آثار این گروه بیش از چندی نپایید. در مقابل این افراد نیز سرایند گانی بودند که ریشه در ادبیات اصیل و کهن فارسی داشتند و با روشن بینی و آگاهی به شعر آزاد می نگریستند. در نتیجه بی آنکه به شعر سنتی تعصب ورزند، در کنار سرودن غزلهای شیوا و دل انگیز خود، غزلواره‌هایی موزون و بهره‌ور از جوهر شعری قوی در زمینه شعر آزاد می‌سرودند که مورد قبول خاطرِ بخش بزرگی از جامعه قرار می گرفت و از هر جهت بر سروده‌های نیما برتری داشت. روشن است هنگامی که بررسی سیر غزل و تغزل تا امروز پیگیری می شود، نمی‌توان نسبت به گونه‌یی از شعر که هنوز با قبول نسبی در جامعه مطرح است بی اعتنا ماند و آن را نادیده گرفت. تردید نیست هر پژوهشگری به تعصّب و تاریک اندیشی گرفتار آید، علم و منطق و در نتیجه انصاف را از دست خواهد داد؛ یا به عبارتی دیگر هر گاه تعصّب از دری وارد شود، علم و منطق از در دیگر بیرون خواهند رفت. بنابراین با توجه به این گفته مولوی:

این جهان همچون درخت است ای کرام — ما بر او چون میوه‌های نیم خام
سخت گیرد خامها مر شاخ را — زانکه در خامی نشاید کاخ را
چون بپخت و گشت شیرین لب گزان — سست گیرد شاخ‌ها را بعد از آن

سخت گیری و تعصّب خامی است   تا جنینی کار خوناشامی است

بدون هیچ گونه گرایشی به مخالفان و موافقان شعر آزاد و دور از هر گونه تعصب و سختگیری، غزلواره‌هایی چند در زمینه شعر آزاد را به عنوان نمونه می آوریم:

از پرویز ناتل خانلری:[۳۴]

سیمرغ

خاموش و سرد بر سر تیغ بلند قاف
سیمرغ،
شاه مرغان
تنها نشسته بود
زین بادها که بر زِبَرِ خاکدان وزند،
زین خاک‌ها که آید از آن دیده را گزند،
زان برف‌ها که بارد بر قلهٔ بلند،
زین آب‌ها که شوید،
در شیب‌های تند
پاک و پلید را
زان برق‌ها که سوزد سرخ و سپید را
او را خبر نبود
خاموش و سرد
سیمرغ،
تنها نشسته بود.
«برخیز! ما به شوق تو این ره بریده‌ایم.
برخیز! ما به صد تعب این جا رسیده‌ایم.
ما مرغکان خرد

---

۳۴. اشعاری که در این بخش خواهد آمد از کتابهای زیر برگزیده شده است:
صدف (تذکرهٔ سخنوران روز)، دکتر صبور، چاپ دوم، انتشارات ابن سینا، تهران، ۱۳۴۴.
روشن تر از خاموشی (برگزیدهٔ شعر امروز ایران)، مرتضی کاخی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۸.

با صد شرار و شور
از راه‌های دور
منزل بریده‌ایم،
محنت کشیده‌ایم.
تا طلعت مبارک سیمرغ دیده‌ایم.
سیمرغ!
ای بلند!
ای جاودان سروش
(این گفته شد دراز...
سیمرغ...
افسرده و خموش
زی اینهمه خروشان
این تاب و تب فروشان
چشمی نکرد باز)
خاموش و سرد،
سیمرغ،
تنها نشسته بود.

از فریدون توللی:

مریم

در نیمه‌های شامگهان، آن زمان که ماه
زرد و شکسته، می‌دمد از طرف خاوران،
استاده در سیاهی شب مریم سپید
آرام و سرگران.
او مانده تا که از پس دندانه‌های کوه،
مهتاب سرزند، کشد از چهرشب نقاب.
بارد بر او فروغ و بشوید تن لطیف،
در نور ماهتاب.

بستان به خواب رفته و می‌دزد آشکار
دست نسیم، عطر هر آن گل که خرم است.
شب خفته در خموشی و شب زنده‌دارِ شب،
چشمان مریم است.
مهتاب کم کمک ز پس شاخه‌های بید
دزدانه می کشد سرو می‌افگند نگاه.
جویای مریمست وهمی جویدش به چشم
در آن شب سیاه.
دامن کشان زپرتو مهتاب، تیرگی
رو می‌نهد به سایهٔ اشجار دور دست.
شب دلکش است و پرتو نمناک، ماهتاب،
خواب آورست و مست.
اندر سکوت خرم و گویای بوستان
مه موج می‌زند چو پرندی به جویبار
می‌خواند آن دقیقه که مریم به شست و شوست،
مرغی ز شاخسار.

آرزوی دور

در زیر سایه روشن ماه پریده رنگ،
در پرتوی چو دود، غم انگیز و دلربا،
افتاده بود و زلف سیاهش به دست باد،
موّاج و دلفریب،
می‌زد به روشنایی شب نقش تیرگی.

می‌رفت جویبار و صدای حزین آب.
گویی حکایت غم یاران رفته داشت.
وز عشق‌های خفته و اندوه مردگان،
رنجی نهفته داشت.

در نور سرد و خستهٔ مهتاب کوهسار،
چون آرزوی دور،
چون هالهٔ امید،
یا چون تنی ظریف و هوسناک در حریر،
می‌خفت در نگاه
از دشت‌های خرم و خاموش می گذشت،
آهسته شامگاه.

از فریدون مشیری:

به تو می‌اندیشم

همه می‌پرسند:
چیست در زمزمهٔ مبهم آب؟
چیست در همهمهٔ دلکش برگ؟
چیست در بازی این ابر سیاه؟
روی این آبی آرام بلند،
که ترا می‌برد این گونه به ژرفای خیال؟

چیست در خلوت خاموش کبوترها؟
چیست در پرسش بی حاصل موج؟
چیست در خندهٔ جام؟
که تو چندین ساعت،
مات و مبهوت به آن می‌نگری.

نه به ابر،
نه به آب،
نه به برگ،
نه به این آبی آرام بلند،

نه به این آتش سوزنده که لغزیده به جام.
نه به این خلوت خاموش کبوترها،
من به این جمله نمی‌اندیشم.

من مناجات درختان را هنگام سحر،
رقصِ عطر گل یخ را با باد،
نفَس پاک شقایق را در دامن کوه،
صحبت چلچله‌ها را با صبح،
نبض پایندهٔ هستی را در گندم زار،
گردش رنگ و طراوت را در گونهٔ گل،
همه را می‌شنوم،
می‌بینم.
من به این جمله نمی‌اندیشم.
به تو می‌اندیشم،
به تو می‌اندیشم ای سراپا همه خوبی،
تک و تنها به تو می‌اندیشم.
همه وقت،
همه جا،
من به هر حال که باشم،
به تو می‌اندیشم.

تو بدان این را تنها تو بدان.
تو بیا،
تو بمان با من تنها تو بمان.
جای مهتاب به تاریکی شبها تو بتاب.
من فدای تو به جای همه گلها تو بخند.
اینک این من که به پای تو در افتادم باز.
ریسمانی کن از آن موی دراز،

تو بگیر!
تو ببند!
تو بخواه!
پاسخ چلچه‌ها را تو بگو،
قصهٔ ابر هوا را تو بخوان،
تو بمان با من تنها تو بمان،
در دل ساغر هستی تو بجوش،
من همین یک نفس از جرعهٔ جامم باقی است.
آخرین جرعهٔ این جام تهی را تو بنوش.

کوچه

بی تو مهتاب شبی، باز از آن کوچه گذشتم
همه تن چشم شدم، خیره به دنبال تو گشتم
شوق دیدار تو لبریز شد از جام وجودم
شدم آن عاشق دیوانه که بودم.

در نهانخانهٔ جانم گل یاد تو درخشید
باغ صد خاطره خندید،
عطر صد خاطره پیچید:

یادم آمد که: شبی باز از آن کوچه گذشتیم
پر گشودیم و در آن خلوت دلخواسته گشتیم
ساعتی بر لب آن جوی نشستیم.

تو، همه راز جهان ریخته در چشم سیاهت
من همه، محو تماشای نگاهت.

آسمان صاف و شب آرام
بخت خندان و زمان رام

خوشهٔ ماه فرو ریخته در آب
شاخه‌ها دست بر آورده به مهتاب
شب و صحرا و گل و سنگ
همه دل داده به آواز شباهنگ.

یادم آید تو به من گفتی:
- «از این عشق حذر کن!
لحظه‌یی چند بر این آب نظر کن
آب، آئینهٔ عمر گذران است
باش فردا، که دلت با دگران است!
تا فراموش کنی، چندی از این شهر سفر کن!»

با تو گفتم: «حذر از عشق؟ - ندانم
سفر از پیش تو هرگز نتوانم.
نتوانم!

روز اول، که دل من به تمنّای تو پر زد
چون کبوتر لب بام تو نشستم
تو به من سنگ زدی، من نه رمیدم، نه گسستم.

باز گفتم که: تو صیّادی و من آهوی دشتم
تا به دام تو در افتم همه جا گشتم و گشتم
حذر از عشق ندانم، نتوانم!»

اشکی از شاخه فرو ریخت
مرغ شب، نالهٔ تلخی زد و بگریخت...

اشک در چشم تو لرزید
ماه بر عشق تو خندید

یادم آید که: دگر از تو جوابی نشنیدم
پای در دامن اندوه کشیدم
نگسستم، نرمیدم.

رفت در ظلمت غم، آن شب و شبهای دگر هم
نگرفتی دگر از عاشق آزرده خبر هم.
نکنی دیگر از آن کوچه گذر هم...

بی تو امّا به چه حالی من از آن کوچه گذشتم.

از هوشنگ ابتهاج

شاید

در بگشائید،
شمع بیارید،
عود بسوزید،
پرده بیک سوزنید از رخ مهتاب...
شاید،
این از غبار راه رسیده،
آن سفری همنشین گمشده باشد.

شبگیر

دیگر این پنجره بگشای که من
به ستوه آمدم از این شب تنگ،
دیر گاهی است که در خانهٔ همسایهٔ من خوانده خروس،
وین شب تلخ عبوس،
می‌فشارد به دلم پای درنگ.

دیر گاهی است که من در دل این شام سیاه،

پشت این پنجره بیدار و خموش،
مانده‌ام چشم به راه،
همه چشم و همه گوش:
مست آن بانگِ دلاویز که می آید نرم،
محو آن اختر شبتاب که می‌سوزد گرم،
مات این پردهٔ شبگیر که می‌بازد رنگ.

آری این پنجره بگشای که صبح،
می‌درخشد پس این پردهٔ تار.
می‌رسد از دل خونین سحر بانگ خروس.
وز رخ آینه‌ام می‌سترد رنگ فسوس.
بوسهٔ مهر که در چشم من افشانده شرار،
خندهٔ روز که با اشک من آمیخته رنگ...

نیلوفر

ای کدامین شب!
یک نفس بگشای
جنگل انبوه مژگان سیاهت را،
تا بلغزد بر بلور برکهٔ چشم کبود تو
پیکر مهتاب گونِ دختری، کز دور
با نگاه خویش می‌جوید
بوسهٔ شیرین روز آفتابی را
از نوازش های گرم دستهای من.

دختر نیلوفرین، شبرنگ، مهتابی،
می‌تپد بی تاب در خواب هوسناک امید خویش
پای تا سر یک هوس: آغوش.
و تنش لغزان و آتشبار، می جوید

چون مهِ پیچان به روی دره‌های خواب آلودِ سپیده دم.
بسترم را،
تا بلغزد از طلب سرشار
همچو موج بوسهٔ مهتاب،
روی گندم زار،
تا بنوشد در نوازش‌های گرم دستهای من
شبنم یک عشق وحشی را.

ای کدامین شب!
یک نفس بگشای مژگان سیاهت را.

«احساس»

بسترم
صدف خالی یک تنهایی‌ست
و تو چون مروارید
گردن آویز کسان دگری...

از مهدی اخوان ثالث

زمستان [۳۵]

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت،
سرها در گریبان است.
کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را
نگه جز پیش پا را دید نتواند،
که ره تاریک و لغزان است.
وگر دست محبت سوی کس یازی،

---

۳۵. سراینده این شعر را به احمدشاملو (ا. بامداد) هدیه کرده است.

به اکراه آورد دست از بغل بیرون!
که سرما سخت سوزان است.

نفس کز گرمگاه سینه می آید برون، ابری شود تاریک.
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت.
نفس کاینست، پس دیگر چه داری چشم
زچشم دوستان دور یا نزدیک؟

مسیحای جوانمردِ من! ای ترسای پیر پیرهن چرکین.
هوا بس ناجوانمردانه سر دست... آی...
دمت گرم و سرت خوش باد!
سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشا!
منم من، میهمان هر شبت، لولی وش مغموم.
منم من، سنگ تیپا خوردهٔ رنجور.
منم دشنام پست آفرینش، نغمهٔ ناجور.

نه از رومم، نه از زنگم، همان بیرنگ بیرنگم.
بیا بگشای در، بگشای، دلتنگم،
حریفا! میزبانا! میهمان سال ماهت پشت در چون موج می‌لرزد.

تگرگی نیست، مرگی نیست،
صدایی گر شنیدی، صحبت سرما و دندان‌است.
من امشب آمدستم وام بگذارم.
حسابت را کنار جام بگذارم.
چه می گویی که بیگه شد، سحر شد، بامداد آمد؟
فریبت می‌دهد، بر آسمان این سرخی بعد از سحرگه نیست
حریفا! گوشِ سرما برده است این، یادگار سیلی سردِ زمستان است.

و قندیل سپهر تنگ میدان، مرده یا زنده،

به تابوت ستبر ظلمتِ و نُه توی مرگ اندود، پنهان است
حریفا! رو چراغ باده را بفروز، شب با روز یکسان‌است.

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت.
هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان،
نفسها ابر، دلها خسته و غمگین،
درختان اسکلتهای بلور آجین،
زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه،
غبار آلوده مهر و ماه،
زمستان‌است.

قاصدک

قاصدک! هان چه خبر آوردی؟
از کجا، وز که خبر آوردی؟
خوش خبر باشی، امّا، امّا
گرد بام و در من
بی ثمر می گردی.
انتظار خبری نیست مرا!
نه زیاری، نه زدیّار و دیاری - باری،
برو آنجا که بوَد چشمی و گوشی با کس،
برو آنجا که ترا منتظرند.
قاصدک!
در دل من همه کورند و کرند.

دست بردار از این در وطن خویش غریب.
قاصد تجربه‌های همه تلخ،
با دلم می گوید:
که دروغی تو، دروغ

که فریبی تو فریب.

قاصدک! هان، ولی... آخر... ای وای!
راستی آیا رفتی با باد؟
با توام آی! کجا رفتی! آی...!
راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟
مانده خاکستر گرمی جایی؟
در اجاقی به طمع شعله نمی‌بندم - خُردک شرری هستِ هنوز؟

سحر سبز جوانه

امشب دلم آرزوی تو دارد.
نجوا کنان و بی آرام، خوش با خدایش،
می‌نالد و گفتگوی تو دارد.

- تو آنچه در خواب بینند.
پوشیده در پرده‌های خیال آفرینند.
تو آنچه در قصّه خوانند.
تو آنچه بی اختیارند پیشش.
خواهند و نامش ندانند -

امشب دلم آرزوی تو دارد.

دل آرزوی تو و آنگاه
این بستر تهمت آغشتهٔ چشم در راه،
بوی تو، بوی تو، بوی تو دارد

- بوی تو در لحظه‌های نه پروا، نه آذرمی از هیچ.
دل زنده، تن شعلهٔ شوق،
هولی نه، شرمی نه از هیچ
بوی گلاویزی و بی قراری
و لذتِ کام شب زنده داری -

ای غرقهٔ نور، در این شب کور

تو راز روحی، کلید گشایش،
وین زندگی را - چه بیهوده! - تنها بهانه

تو صحبت عشق و آنگاه
خواب خوش آشیانه
در سازِ عمر من، این غمگن، این غمگنانه،
پر شورتر پردهٔ عاشقانه
ای گفت و گوی دلم با تو، وز تو،
تو روح روئیدنی، سحر سبز جوانه،
تو در خزان غم آلود زندان،
چون صد سبو سبزِنا[۳۶] ی بهاری
گم کرده‌های دلم را - چه تاریک! -
آئینهٔ روشن بی غباری

ای لحظه‌های تو ناب سعادت
ای زندگی با تو پر شور و شرین،
ای یادِ تو خوشترین عهد و عادت.
تو رازِ آنی، تو جانِ جمالی.
تو ژرفی و صفوتِ برکه‌های زلالی،
یک لحظهٔ سادهٔ بی ملالی،
ای آبیِ روشن، ای آب!
تو نوشِ آسایشی، نازِ لذت،
ای خوب، ای خوبی، ای خواب.

از نادر نادرپور:

آشتی

برخیز و با بهار سفر کرده باز گرد،

۳۶. «سبزِنا» به گویش خراسانی: «سبزه»یی که در نوروز، گرداگرد سبوهای کوچک سبز می کنند.

تا پر کنیم جام تهی ازشراب را،
وز خوشه های روشن انگورهای سبز،
درخم بیفشریم می آفتاب را.

برخیز و با بهار سفر کرده، باز گرد،
تا چون شکوفه های پر افشان سیب ها،
گلبرگ لب به بوسهٔ خورشید واکنیم.
وآنگه چو باد صبح،
در عطر پونه های بهاری شنا کنیم.

برخیز و باز گرد
با عطر صبحگاهی نارنج های سرخ
از دور، از دهانهٔ دهلیز تاکها،
چون باد خوش، غبار برانگیز و باز گرد.

یک صبح خنده رو
وقتی که با بهار گل افشان فرا رسی،
در باز کن به کلبهٔ خاموش من بیا.
بگذار تا نسیم که در جستجوی تست،
از هر که در رهست، بپرسد نشانه هات
آنگاه با هزار هوس، با هزار ناز،
بر چین دو زلف خویش،
آغاز رقص کن.
بگذار تا به خنده فرود آید آفتاب
بر صبح شانه هات

ای آشنای من!
برخیز و با بهار سفر کرده باز گرد.

تا چون به شوق دیدن من بال و پر زنند،
بر شاخهٔ لبان تو، مرغان بوسه‌ها،
لب بر لبم نهی،
تا با نشاط خویش مرا آشنا کنی،
تا با امید خویش مرا آشتی دهی

ستارهٔ دور

تصویرها در آینه‌ها نعره می‌کشند:
- ما را ز چارچوب طلایی رها کنید.
ما در جهان خویشتن آزاد بوده‌ایم.

دیوارهای کورِ کهن ناله می‌کنند:
- ما را چرا به خاک اسارت نشانده‌اید؟
ما خشت‌ها به خامی خود شاد بوده‌ایم.

تک تک ستارگان، همه با چشم‌های تو
دامان باد را به تضرع گرفته‌اند
کای باد! ما ز روز ازل این نبوده‌ایم.
ما اشک‌هایی از پیِ فریاد بوده‌ایم.

غافل که باد نیز عنان شکیب خویش
دیریست کز نهیت غم از دست داده است
گوید که، به گوش جهان باد بوده‌ایم.

من باد نیستم،
اما همیشه تشنهٔ فریاد بوده‌ام.
دیوار نیستم،
اما اسیر پنجهٔ بیداد بوده‌ام.

نقشی درون آینهٔ سرد نیستم.

اینان به ناله آتش دردِ نهفته را،
خاموش می کنند و فراموش می کنند.
اما من آن ستارهٔ دورم که آبها
خونابه‌های چشم مرا نوش می کنند.

رستخیز

تاجِ خروسهای سحر را بریده‌اند،
درِ خاک کرده‌اند،
از خاک رسته خرمن انبوه لاله‌ها.

ای باد گوش کن!
این لاله‌های خونین فریاد می کشند:
- بیداری ای سحر؟
آیا هوای دیدن ما داری ای سحر؟

از فروغ فرخزاد:

آفتاب می‌شود

نگاه کن که غم درون دیده‌ام،
چگونه قطره قطره آب می‌شود.
چگونه سایهٔ سیاه سرکشم،
اسیر دست آفتاب می‌شود.
نگاه کن!
تمام هستیم خراب می‌شود.
شراره‌یی مرا به کام می کشد،
مرا به اوج می‌برد،

مرا به دام می کشد،
نگاه کن! تمام آسمان من،
پر از شهاب می‌شود.

تو آمدی زدورها و دورها،
ز سرزمین عطرها و نورها،
مرا نشانده‌یی کنون به زورقی،
زعاج ها، زابرها، بلورها،
مرا ببر امید دلنواز من
به شهر شعرها و شورها.

به راه پرستاره می کشانیم،
فراتر از ستاره می‌نشانیم.
نگاه کن!
من از ستاره سوختم.
لبالب از ستارگان شب شدم.
چو ماهیان سرخ رنگِ ساده دل،
ستاره چین برکه‌های شب شدم.

چه دور بود پیش از این،
به این کبود غرفه‌های آسمان،
کنون به گوش من دوباره می‌رسد،
صدای تو،
صدای بال برفی فرشتگان،
نگاه کن! که من کجا رسیده‌ام.
به کهکشان، به بیکران، به جاودان.

کنون که آمدیم تا به اوج ها،

مرا بشوی با شراب موج‌ها،
مرا بپیچ در حریر بوسه‌ات،
مرا بخواه در شبان دیر پا،
مرا ز خود جدا مکن.
مرا از این ستاره‌ها جدا مکن.

نگاه کن که موم شب به راه ما،
چگونه قطره قطره آب می‌شود،
صراحی سیاه دیدگان من،
به لای لای گرم تو،
لبالب از شرابِ خواب می‌شود،
نگاه کن!
به روی گاهواره‌های شعر من،
تو می‌دمی و آفتاب می‌شود.

باد ما را خواهد برد

در شب کوچک من افسوس،
باد با برگ درختان میعادی دارد.
در شب کوچک من دلهرهٔ ویرا نیست.

گوش کن!
وزش ظلمت را می‌شنوی؟
من غریبانه در این خوشبختی می‌نگرم.

من به نومیدی خود معتادم،
گوش کن!
وزش ظلمت را می‌شنوی؟

در شب اکنون چیزی می گذرد
ماه سُرخست و مشوش

و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است.
ابرها، همچون انبوه عزا داران
لحظهٔ باریدن را گویی منتظرند
لحظه‌یی،
و پس از آن هیچ.

پشت این پنجره شب دارد می‌لرزد.
و زمین دارد
باز می‌ماند از چرخش
پشت این پنجره یک نامعلوم
نگران من و تست
ای سراپایت سبز
دستهایت را چون خاطره‌یی سوزان، در دستان عاشق من بگذار
و لبانت را چون حسّی گرم از هستی،
به نوازش‌های لبهای عاشق من بسپار.
باد ما را خواهد برد.
باد ما را خواهد برد.

از محمّدرضا شفیعی کدکنی

درخت روشنایی

تو، درخت آشنایی، گل مهر برگ و بارت.
تو، شمیم آشنایی، همه شوق‌ها نثارت.
تو، سرود ابر و باران و طراوت بهاران،
همه دشت انتظارت.

هله، ای نسیم اشراقِ کرانه‌های قدسی!
بگشا به روی من پنجره‌یی زباغ فردا،

که شنیدم از لب شب
نفس ستاره‌ها را .
دلم آشیان دریا شد و نغمهٔ صبوحم،
گل و نکهت ستاره
همه لحظه‌هام محراب نیایش محبّت،
تو بمان که جمله هستی، به صفای تو بماند .

شب اگر سیاه و خاموش، چه غم که صبحِ ما را ،
نفس نسیم بندد به چراغ لاله آذین،
به سحر که می‌سراید ، ملکوتِ دشتها را

اگر این کبود خاموش سراچه و شیاطین،
تن زهر گین به گلبرگ ستارگانش آراست.
وَ گَرم نسیم این شب،
به درنگ نیلگون خواند .
به نگاه آهوان

- بر لب چشمه سار -
سوگند که نشنوم حدیثی.
به سپیده‌های رویان که در آستین فرداست.

بهل ای شکوه دریا ، که زجو کنارِ ایام،
ننهد به باغ ما گام، سرود جویباران،
چو نگاه روشنت هست، چه غم که برگ‌ها را
به سحر گهان نشویند به روشنان باران.

به ستاره برگ ناهید نوشتم این غزل را
که بر این رواق خاموش به یادگار ماند .
ز زبان سرخ آلاله شنیدم این ترانه:

که اگر جهان بر آب است،
محبت تو باقی است،
همیشه
جاودانه.

دیباچه

بخوان به نام گل سرخ در صحاری شب،
که باغ‌ها همه بیدار و بارور گردند.
بخوان دوباره بخوان، تا کبوتران سپید
به آشیانهٔ خونین دوباره برگردند.

بخوان به نام گل سرخ، در رواقِ سکوت،
که موج و اوج طنینش زدشت‌ها گذرد؛
پیام روشن باران،
زبام نیلی شب،
که رهگذار نسیمش به هر کرانه برد.
زخشکسال چه ترسی؟ - که سد بسی بستند:
نه در برابر آب،
که در برابر نور
و در برابر آواز و در برابر شور...

در این زمانهٔ عسرت،
به شاعران زمان برگ رخصتی دادند،
که از معاشقهٔ سرو و قمری و لاله
سرودها بسرایند ژرفتر از خواب،
زلالتر از آب.

تو خامشی که بخواند؟

تو می‌روی که بماند؟
که بر تهالک بی برگ ما ترانه بخواند؟

از این کریوه به دور،
در آن کرانه ببین:
بهار آمده، از سیم خاردار گذشته.
حریق شعلهٔ گوگردی بنفشه چه زیباست!

هزار آینه جاری‌ست
هزار آینه
اینک
به همسرایی قلب تو می‌تپد با شوق
زمین تهی است ز رندان،
همین تویی تنها
که عاشقانه‌ترین نغمه را دوباره بخوانی.
بخوان به نام گل سرخ و عاشقانه بخوان:
«حدیث عشق بیان کن بدان زبان که تو دانی»[۳۷]

سفر به خیر
- «به کجا چنین شتابان؟»
گَوَن از نسیم پرسید.
- دل من گرفت زین جا
هوس سفر نداری
زغبار این بیابان؟
- «همه آرزویم، امّا
چه کنم که بسته پایم...»

۳۷. مصراع از حافظ است.

- «به کجا چنین شتابان؟»
- «به هر آن کجا که باشد به جز این سرا سرایم».
«سفرت به خیر! امّا، تو و دوستی، خدا را،
چو از این کویر وحشت به سلامتی گذشتی،
به شکوفه‌ها به باران،
برسان سلام ما را.»

از این گونه آثار که در کنار شعر سنّتی فارسی، بدون تردید راهی برای خود گشوده است بسیار می‌توان یافت به همین دلیل وجود این غزلواره‌ها را در کنار غزل فارسی، ویژه آنکه در این گفتار موضوع آفاق غزل فارسی مطرح است نمی‌توان نادیده گرفت، زیرا چنان که دیده می‌شود بیشتر این گونه آثار ویژگیهای شعر غنایی و غزلی را دارد، از نظر بار عاطفی و تخیّل که از مشخّصات واقعی شعر غنایی و عاشقانه است قوی و از نظر زبان و صوَر خیال، زیبا و بدیع، و از نظر آهنگهای شعر، زیبا و دل‌انگیز است جز آنکه اوزان آن در مصرعها برابر نیست و از وجود قافیه در پایان مصرعها (موسیقی کناری شعر) که از آن سخن گفتیم بی‌بهره است، حال تا چه اندازه می‌توان این گونه آثار را از غزل فارسی جدا کرد؟ داوری پیرامون آن در این زمان نمی‌تواند قاطع و بسنده باشد، چه در کنار غزلیّات سنّتی این زمان، که چه از نظر مضمون و چه از نظر زبان و تخیّل و بار عاطفی زیبا و قابل توجه است، بذری این چنین پاشیده و شکفته شده است که دوران نوپایی خود را می گذراند و بی‌تردید با زمانه و آیندگان است که دربارهٔ آن داوری کنند؛ ولی باید دید آیا این آثار جای غزلیّاتی را که با سبکهای گذشته و مضامین نو سروده شده و تاب تجلّی اندیشه‌ها و عواطف این روزگار را با بیانی بدیع و دلنشین دارد خواهد گرفت؟ آینده روشن خواهد کرد.

۱. داوریها پیرامون غزل فارسی
۲. نقد داوریها
۳. نگاهی به سیر غزل فارسی

فصل دهم

برآمد

۱. داوریها پیرامون غزل فارسی

در این کتاب، سیر غزل و دگرگونیهای آن از دیر زمان تا کنون ــ هر چند نارسا و ناچیز ــ نموده شد، بی پرده باید گفت که متأسفانه با دارا بودن سابقهٔ بیش از ده قرن در ادبیّات فارسی دری، مگر در ضوابط پراگندهٔ موجود بررسی غزل مورد توجّه واقع نشده است، ناگزیر با توّجه به برخی داوریهای مختصر و سطحی که موجود است پیرامون نتیجهٔ کلی از آنچه در این کتاب آورده شده است سخن خواهیم گفت:

همایی زیر عنوان تحوّل صناعی و معنوی غزل می‌نویسد:

«باید دانست که اصطلاح غزل در قدیم مخصوص اشعار غنایی و سرودهای آهنگی عاشقانه بوده است که با الحان موسیقی تطبیق می‌شده و آن را غالباً با ساز و آواز می‌خوانده‌اند، در عدد ابیات و سایر خصوصیات نیز شرط و قیدی نداشت. بعد آن را مترادف کلمهٔ نسیب به کار برده، تغزّلات پیش آهنگ قصاید را به اسم غزل نامیدند، و تدریجاً همان غزلی که تشبیب قصاید بود، به صورت غزل مفرد، نظیر غزلیّات عراقی و سعدی و حافظ درآمده، نوعی ممتاز و قسمتی مخصوص از شعر گردید و از آن تاریخ، قسمت نسیب و تشبیب قصاید را برای امتیاز به نام تغزّل خواندند.

در نوع غزل از نظر معنی و مضمون نیز به مرور ایّام تحوّل بزرگ روی داد و به این جهت که شعرای قصیده‌سرای قدیم، بیشتر توجهشان به مدح سلاطین و وزراء و رجال بزرگ عهد خود بوده، در غزلهای تشبیب قصیده، از حدود معانی عشقی و وصفی بیرون نمی‌رفتند، اما از آن تاریخ که معانی اخلاقی و مضامین دلپذیر حکمت و عرفان داخل شعر فارسی گردید، انواع

شعر مخصوصاً نوع غزل، از صورت محدود سابق بیرون آمده، با افکار و معانی بلند اخلاقی و عرفانی بیامیخت و بهترین وسیله برای پروراندن معانی عالی حکمت و معرفت گردید و اصطلاحی که از می و معشوق و میخانه و پیر میفروش و مغ و مغبچه و چشم و زلف در غزلیّات باقی مـاند، در بیان معانی عالی‌تری غیر از آنچه هوسبازان کوته‌بین توهّم کرده‌اند به کار رفت و به‌همین مقصود حافظ گفت:

چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست　　سخن‌شناس نه‌یی جان من خطا اینجاست[۱]

و در جای دیگر زیر عنوان «سبک عراقی قدیم و جدید» می‌نویسد:

«فن غزلسرایی که به ظهور سعدی و حافظ آخرین درجهٔ کمال را پیمود، از حوالی قرن هشتم هجری که زمان ظهور خواجوی کرمانی متوفّی ۷۶۳ هـ. ق. و حافظ متوفّی ۷۹۱ هـ. ق. و کمال خجندی متوفّی ۷۸۳ هـ. ق. و سلمان ساوجی متوفّی ۷۷۸ هـ. ق. است، تدریجاً در راه تحوّل افتاد که منتهی به ظهور شیوهٔ اصفهانی یا عراقی متوسط معروف به سبک هندی گردید.

توضیحاً اصطلاح سبک عراقی متوسط را راقم سطور اختیار کرده‌ام و در مقابل سبک عراقی قدیم که در قرن ششم هجری، مقارن عهد جمال‌الدین محمّد بن عبد الرزاق اصفهانی متوفّی ۵۸۸ هـ. ق. و حکیم نظامی گنجوی متوفّی حدود ۶۰۰ هـ. ق. مقابل سبک خراسانی ظهور کرد و بزرگترین استادش خلّاق المعانی کمال الدین اسماعیل اصفهانی متوفّی ۶۳۵ هـ. ق. است.

سبک عراقی جدید همان است که در دورهٔ بازگشت ادبی نیمهٔ دوم قرن دوازدهم به توسّط گویندگان عضو انجمن مشتاق اصفهانی و پیروان و دست پروردگان او با جلوه‌یی تازه نمودار گردید و اثرش به قرن سیزدهم و چهاردهم رسید و هنوز هم آن شیوهٔ مابین شعرای مکتب قدیم شایع و متداول است.

شیوهٔ سخن‌سرایی عراقی قدیم تدریجاً منتهی به ظهور طرز عراقی متوسط

---

۱. جلال‌الدّین همایی، صناعات ادبی، ص ۱۹٤.

گردید که آن را سبک هندی می گویند، و مقدمهٔ ظهور و مایهٔ تکوین این سبک که از خصایص ممیزاتش لطافت معنی و دقت مضمون و پروردن خیالات نازک و دقیق در کسوت استعارات و کنایات و ایهامات لطیف است، به اعتقاد نگارنده همان لطایف معانی و مضامین دقیق و نازک خیالی‌هاست که در اشعار گویندگان قرن هشتم یعنی خواجو و حافظ و کمال خجندی و سلمان ساوجی و امثال ایشان به حدّ وفور موجود است، و سر چشمهٔ اصلی آن نیز همان اشعار عراقی سبک قدیم، خصوصاً گفته‌های خلّاق المعانی استاد کمال‌الدّین اصفهانی است.

ناگفته نگذریم که از اوایل قرن هفتم که آغاز استیلای مغولان بر ایران است تا قرن سیزدهم که دورهٔ قاجاریان بود، در واقع دورهٔ فترت قصیده‌سرایی و عهد وفور غزل گویی است، در قرن سیزدهم مجدداً عصر قصیده گویی تجدید شد و شعرای چکامه سرای آن قرن مانند صبای کاشانی، قاآنی، سروش اصفهانی، شیبانی، شهاب اصفهانی بساط عهد سلجوقی و غزنوی را تازه کردند، در عین اینکه غزل گویی به همان قوت و وفور سابق باقی بود و بعد از آنهم باقی ماند و بالجمله در این مبحث که از شیوه‌ها و طرزهای مختلف نظم فارسی از قرن هفتم تا چهاردهم گفت و گو می‌شود، روی سخن ما بیشتر نبوغ غزل و غزلسرایی است که عنصر غالب نظم فارسی در آن مدّت بوده، اگر چه تحوّل و تبدیل سبکها طبعاً شامل نوع قصیده و دیگر انواع شعر نیز می‌شود، چه پیداست که احکام قصیده و غزل در هر سبک و شیوه‌یی که باشد یکسان است، یعنی مثلا در آن زمان که غزل گویی به سبک معروف به هندی رایج بود، قصیده نیز به همان سبک ساخته می‌شد، و همچنین است طرز عراقی قدیم و جدید که در پیش مذکور افتاد.

خلاصه همان شیوه‌یی که مایه‌اش در گفته‌های کمال اصفهانی و دیگر شاعران سبک عراقی قدیم وجود داشت، از قرن هشتم هجری در مسیر تازه افتاد و از گویندگان قرن نهم کم کم مایه گرفت تا شیوهٔ عراقی متوسط یا سبک هندی از آن به وجود آمد.

از پیشوایان صاحب طرز اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم که مدتی شیوه او مورد اقتفا و پیروی شعرای ایران و هندوستان واقع شد بابا فغانی شیرازی

است متوفی ۹۱۵ یا ۹۲۵ هـ. ق. شیوهٔ او که همان سبک عراقی متوسط یا هندی است سرمشق شعرای قرن دهم و یازدهم هجری بود.

محتشم کاشانی، ضمیری اصفهانی، نظیری نیشابوری، حکیم رکنای کاشی، حکیم شفایی اصفهانی، شیخ علی نقی کمره‌یی متخلّص به «نقی» و عرفی شیرازی، فیضی دکنی و گروه دیگر از آن قبیل، همه شاگردان مکتب بابا فغانی شیرازی و پیروان شیوهٔ او بودند.

ظهور کلیم کاشانی و صائب اصفهانی تبریزی الاصل در نیمهٔ دوم قرن یازدهم روشی تازه در سبک هندی به وجود آورد که جانشین سبک بابا فغانی گردید و شعرای غزلسرای ایران و هند از آن تاریخ به بعد همین سبک کلیم و صائب را تتبّع کردند، چنان که هم اکنون جمعی از غزل گویان ایرانی و هندی و افغانی در پیروی آن شیوه باقی مانده و تحوّل سبک عراقی جدید را نپذیرفته‌اند.

به طوری که پیش اشاره شد در نیمهٔ دوم قرن دوازدهم هجری که مقارن عهد زندیه بود، مقدمهٔ نهضت و تحولی در شعر فارسی پدید آمد که اثرش در قرن سیزدهم و چهاردهم هجری نمودار گردید. سلسله جنبان نهضت ادبی در آن زمان که به عنوان دورهٔ بازگشت ادبی مخصوص شده است، انجمنی بود از شعرای بزرگ نامی اصفهان در آن عهد که به ریاست و پیشوایی سید علی مشتاق و همکاری جمعی از همفکران و پیروانش که در سطور قبل از ایشان نام برده‌ایم تشکیل شد و عمده مرام و هدف آن انجمن احیای سنت شعرای قدیم و احتراز از تتبّع سبک متداول هندی بود، چنانکه اثر آن را در جمهور گویندگان ایرانی عهد قاجاریه مشاهده می کنیم که از پیروی سبک هندی احتراز نموده و شیوهٔ کلیم و صائب را طرز غریب و ناپسند شمرده‌اند.

یکی از محصولات عمدهٔ انجمن مشتاق و پیروانش ظهور سبکی تازه بود، مخصوصاً در غزل سرایی که آن را سبک عراقی اصفهانی جدید نامیده‌ایم، و پیشوایان این سبک که شعرشان سرمشق گویندگان بعد واقع شد همان شعرای اصفهانی عهد زندیه‌اند که اسامی جمعی از مشاهیر آنها را پیش ذکر کردیم.

سبک عراقی جدید بر حسب تشخیص این حقیر آمیخته‌یی است از

سبک عراقی قدیم و متوسط به این معنی که عنصر قالبش طرز گفته‌های خلّاق المعانی کمال‌الدّین اسماعیل اصفهانی است به انضمام چاشنی سبک هندی کلیم و صائب، با همهٔ مشخّصات و ممیزات لفظی و معنوی آن که تفضیل جزئیاتش با ذکر امثله و شواهد بر عهدهٔ مقالات و رسایل جداگانه است.

اکثر شعرای اصفهان در قرن سیزدهم و چهاردهم هجری پیرو همین سبک عراقی جدید بودند و به ندرت هم اشخاصی وجود داشتند که هنوز به همان طرز کلیم و صائب غزل می گفتند و آن را بر دیگر سبکها ترجیح می‌دادند، نگارنده خود عهد دو سه تن از این قبیل را بین مشایخ گویندگان اصفهان درک کرده‌ام که تا این اواخر حیات داشتند.»[۲]

شبلی نعمانی مؤلف شعر العَجَم می‌نویسد:

«پوشیده نیست که جذبهٔ عشق و محبت، خمیر مایهٔ فطرت انسانی است و از همین جاست که در ادبیّات منظوم تمام اقوام، اشعار عشق و عاشقی نسبت به تمام اقسام شعر بیشتر متداول و رایج می‌باشد، لیکن ایران در این خصوص مقدم بر تمام دنیا است.

تمدّن ایران، کهنسال و چندین هزار ساله است. در امور زندگی و معاشرت همیشه تکلّف و ظرافت وجود داشته است، ناز و نعمت وجاه و ثروت چند هزار رساله نفاست را به منتهی درجه رسانیده بود، آب و هوا، سبزه و چمن، لاله و گل، آب روان، دماغها و طبایع را همیشه نشاط انگیز و لاله خیز کرده است، به علاوه از نظر حسن و جمال هم این کشور محل نشو نمای پریرویان بوده است. نوشاد، خَلج، فرخار و کشمیر که چمن‌زار حسن و جمال بودند، تماماً در دامن ایران و محصولات این حدود جزو آرایش بازارهای ایران بوده است و با این وسایل و اسباب معلوم است که ترقی غزل در ایران امری لازم و حتمی بود.

به ظاهر این مطالب تعجب آور است که با وجود این همه وسایل و اسباب تا سیصد سال غزل به حال رکود و وقوف بوده است و علّتش هم این بود که آغاز شاعری در ایران، به واسطهٔ جوش فطری نبوده، بلکه به منظور گرفتن صله و کسب معاش بوده است. آری، وقتی که در ایران حکومتهای

۲. دیوان طَرَب، با مقدّمهٔ جلال‌الدّین همایی، تهران، انتشارات فروغی، ۱۳۴۲، ص ۱۱۳.

خود مختاری بر روی کار آمده برای مدّاحی آنان شعر و شاعری شروع گردید و چون از عرب تقلید کردند لذا در مقدمهٔ قصاید اشعاری که در عشق و عاشقی هم معمول بود می گفتند و در عربی آن را تشبیب یا نسیب می گویند و نام دوم همین اشعار غزل می‌باشد.

علی‌رغم جنگ و جدالی که در دورهٔ دیالمه و سلاجقه و غزنویان در تمام کشور دوام داشت، بازار شاهدپرستی رواج داشت و سلاطین قاهر و متشرّع، علانیّه حسن پرستی می کردند، در مدح قصایدی که در آن قصاید از معشوقان هم یادآوری می‌شد، بعضی وقتها خود سلاطین به شعرا دستور می‌دادند که این مضامین را به نظم آورند.

غضایری رازی بر حسب فرمایش سلطان محمود در وصف ایاز اشعاری گفت و در ازای آن صلهٔ گرانبهایی گرفت، چنان که خود در قصیده لامیه چنین گفته:

مرا دو بیت بفرمود شهریار جهان   بر آن صنوبر عنبر عذار مشکین خال
دوبدره زر بفرستاد و دو هزار درم   به رغم حاسد و تیمار بدسگال نکال

فرّخی نیز در تعریف ایاز در ضمن قصیده‌یی چنین سرود:

نه برخیره بدو دل داد محمود   دل محمود را بازی مپندار

در هر خانه‌یی غلام ترک وجود داشت و آنان در خلوت و جَلوت شریک صحبت بودند و در اشعار عشقی آنان را توصیف می کردند، چنان که فرّخی در تمهید یک قصیده چنین می گوید: «امروز ترک پریروی من سر تا پا خمار است زیرا دیشب تا صبح مشغول باده گساری بوده است، من دو دفعه با چشم اشاره کردم که بخواب لیکن نپذیرفت و گفت: بگذارید به همین حال باشم! کیست که برای یک نوکر صمیمی و فداکاری جان ندهد و کیست که از یک چنین خدمتکاری ناز نکشد.»

ترکان سپاهی اکثر زیبا و خوب صورت بودند و به همین جهت مورد توجه قرار می گرفتند و مخصوصاً خودشان را برای جلب افکار قشنگ جلوه می‌دادند و از همین جاست که اکثر شعرا این سپاهیان را تعریف و توصیف معشوقانه کرده‌اند و این در شعر و شاعری تأثیری بخشید، این بود که سراپای معشوق در اوصاف تماماً در الفاظ جنگی و اصطلاحات رزمی آمده است.»

از این طرف این وسایل و اسباب فراهم آمده و از طرف دیگر دورهٔ تصوف آغاز شده بود، خمیرمایهٔ تصوّف عشق و محبّت است، چون اکابر صوفیه فطرتاً شاعر بودند، لذا جذبات آنان موزون از زبان جاری گردید، در قوم جوش سپاهیگری کم شده بود، از طرف دیگر تازیان تمام کشور را تار و مار کردند و در نتیجهٔ این عوامل و اسباب پی در پی، تمام قوت و زور شاعری، درد و الم و سوز و گداز، فغان و زاری گردید و معلوم است که برای آن چیزی از غزل مناسب‌تر و موزون‌تر نبوده است.

اوحدی، مولانا رومی، عطار، سعدی... زائیدهٔ همین عوامل و اسباب بوده و در چنین دوره‌یی عرض وجود نمودند. تا آن وقت درغزل جز تعریف حسن و جمال محبوب و عشق و محبت، صحبت دیگری در کار نبود، خواجه حافظ این دایره را وسیع کرده، هر نوع خیالات رندانه و صوفیانه و نیز افکار فلسفی و اخلاقی را در غزل بیان نمود، و چون تسلّط او بر زبان در منتهی درجه بود، در ادای هر گونه خاطرات یا فکر و خیال در لطافت و رنگینی زبان هم هیچ گونه خللی راه نیافت، و این در حقیقت معراج غزل گویی بوده است که بعد از آن دیگر چنین رونقی برای وی حاصل نشد و ممکن هم نبود حاصل شود. اگر چه سبک خواجه در تمام ایران اشاعت یافت، یعنی غیر از سبک او سبک دیگری مورد پسند واقع نمی‌شد، لیکن همه می‌دانستند که این طرز را نمی‌توان تقلید کرد و لذا کسی هم پیرامون این کار نیفتاد و این سبب گردید که غزل گویی از ترقی باز ماند و تا دورهٔ صفویه این رکود ادامه داشت، آن وقت فغانی طرز نوینی ایجاد کرد و شعرای بعد از او بنای تقلید را گذاشتند و به‌قدری آن را ترقی دادند که زمین بود به آسمانش رسانیدند.

در دورهٔ صفویه اکثر شعرای ایران به هندوستان رفتند و در آن کشور اقامت گزیدند و بعضیها هم به ایران آمد وشد می کردند، به همین جهت درغزل اسلوب های مختلفی پدید آمد، فلسفه در شعر وارد شد و این قسمت در اشعار عرفی، فیضی، نظیری، سلیم و جلال اسیر پیداست، اشعار شعرایی از قبیل: ولی دشت بیاضی، علی قلی میلی، وحشی یزدی و شرف جهان رنگی رندانه و عارفانه به خود گرفت و کلام نصیری و طالب آملی و کلیم دارای لطافت خاصی شد، این بود مجملی از تاریخ غزل، اینک به انتقاد غزل و بیان محاسن و معایب آن می‌پردازیم:

الف. معایب غزل

۱. نقص بزرگ غزل این است که در هر یک از مسایل، واردات عشق و محبّت، بیانی که

می‌شود مسلسل نیست، بلکه هر شعر آن مستقل و علیحده است، یعنی در هر بیت آن یک معنی و یک خیال مفرد و یا یک واقعهٔ جداگانه بیان می‌شود.

۲. محبوب شاعر فارسی اکثر شاهد بازاری و مبتذل است، هر کسی می‌تواند با او راه پیدا کند، امروز با یکی هم صحبت و فردا با دیگری هم بزم است، هنگامی که در یک محفل جلوه آراست، جمعیت عشّاق از همه طرف به نظارهٔ وی می‌پردازند، او به یکی نگاه زیر چشمی می کند، به آن دیگر چشمک می‌زند به یک نفر لبخند زده یا نگاهی متبسمانه می کند، دیگری را با نگاهی فریب آمیز به محبت صوری خود مطمئن می‌سازد، بر خلاف شعرای تازی دورهٔ جاهلیت که محبوب اغلب در حریم عفت قرار گرفته است و دسترسی به آن بسی دشوار می‌باشد، چنان که یکی در این میانه بخواهد رو به آن طرف نماید، قبلاً باید با شمشیرها مواجه شود.

۳. در اشعار فارسی عاشق خود را نهایت درجه پست قرار می‌دهد، او خود را سگ کوچهٔ معشوق می‌نامد، بر خلاف عاشق عرب که عزّت نفس را در هر حال از دست نمی‌دهد.

٤. تمایلات یا جذبات و احساساتی که اظهار می‌شود چون در آن واقعیّت کم وجود دارد، لذا در الفاظ و طرز ادا، جوش اصلی نیست، شما اشعار عشق و عاشقی را می‌خوانید، در دل اثری که مال جذبات درونی یک عاشق صادق جانباز است کمتر پیدا می‌شود، خاطراتی که پدید می آید پر از تصنّع و مبالغه است، ولی شاعر تازی بیشتر به واقعیّت و اصلیت می گراید.

۵. در شعر و شاعری فارسی معشوق هر قدر از نظر حسن صورت بی‌مانند است، همان قدر از حیث اخلاق، مجموعهٔ همه نوع عیوب دنیا معرفی شده است، او دروغگو، بی وفا، غدّار، مکار، ستمکار، دغل باز، حیله ساز، فتنه انگیز، خونریز، شریر، کینه پرور، یا نهایت درجه ابله و نادان است، هر حرفی را قبول نموده زیر تأثیر هر کس می‌رود.

ب. محاسن غزل

اگر چه همان طور که در بالا بیان کردیم در غزلیّات فارسی به لحاظ اعم و اغلب جذبات صحیح و واقعی کم به نظر می‌رسد، معذالک یک قسمت متنابهی هم از غزلیّات فارسی موجود است که در آنها محاسن و خوبیهای غزل در اعلی درجه دیده می‌شود، از آن جمله قسمت اعظم از کلمات اکابر صوفیه است که از جوش و اثر لبریز می‌باشد، در این غزلیات خاطرات و مضامینی که از عناصر موالد اولیّه غزل شمرده می‌شود به طرز بسیار

جالب و جاذبی بیان شده است. عاشق لفظ عشق را به زبان آورده، از لذّات آن مست و بی خود می‌شود، «عشق می گویم و جان می‌دهم از لذّت دی» مصائب و دشواریهای راه عشق برای عاشق مقرون به لذت و درد آن دواست:

رهروان را خستگی راه نیست　　عشق هم راه است و هم خود منزل است

ناله از بهر رهایی فگند مرغ اسیر　　خورَد افسوسِ زمانی که گرفتار نبود

عشق در اوّل و آخر همه ذوق است و سماع
این شرابی است که هم پخته و هم خاموش است

عشق اخلاق رذیله را به اخلاق شریفه مبدّل می‌سازد:

هیچ اکسیر به تأثیر محبّت نرسد　　کفر آوردم و در عشق تو ایمان کردم

شاعر فارسی احساسات و جذبات را با شوق و شور تمام کرده است:

نه دام دانم و نه دانه، اینقدر دانم　　که پای تا به سرم هر چه هست در بندم»[۳]

در آنسیکلوپدی اسلامی ذیل عنوان غزل در ادبیات فارسی از قول بوزانی[٤] آمده است:

«غزل یکی از اشکال بسیار رایج در شعر پارسی کهن بشمار میرود.
غزل در شکل کنونی خود دارای حداقل پنج و حداکثر ۱۲ بیت است که دارای قافیهٔ مشترک بوده و اغلب همراه با ردیف پرداخته شده است. مصاریع بیت اول که مطلع نامیده می‌شود قافیهٔ مشترک دارند و بیت آخر یا مقطع تخلّص شاعر را دربر دارد. غزل حاوی تأثرات شاعر است در برابر عشق، بهار، شراب، خدا و غیره و اکثر این تأثرات بشکل در هم آمیخته درغزل بیان گردد.

ریشهٔ غزل در پارسی به همان اندازهٔ شعر پارسی قدمت دارد. در این زمینه فرضیه های مختلفی بشرح زیر ارائه شده است:

الف - ریشهٔ غزل در تشبیب یا نسیب قصیدهٔ عربی است که بعداً شکل

---

۳. شبلی نعمانی، شعرالعجم، ج ۵، ص ۵۳ تا ٦٤ به اختصار؛ ح ۱، ص ۲۲، ۱۲۷؛ ۲٤۸؛ ح ۲، ص ٦٧ تا ۷۷؛ ص ۱٦۳، ۱۸٦، ۱۹٤ و ج ۵، ص ۵۳ تا ۹۱.

4. Bauzani

مستقلّی بخود گرفته است. «شبلی نعمانی».
ب - غزل از ترانه‌های محلی پارسی کهن ریشه گرفته و ادبیات عرب نیز در آن تاثیر داشته است. «براژینسکی[5] و سایر مصنّفین شوروی».
پ - باید بین غزل با اسلوب فنی و سایر انواع غزل فرق و وجه تمایزی قائل شد، می‌توان گفت غزل نوع اول به وسیلهٔ سعدی شکل گرفته، در حالی که غزل نوع دوم دارای ریشه از ترانه‌های محلی پارسی کهن است که در دربار پادشاهان تلطیف شده است. نوع آخر غزل از ادبیّات عرب نیز متأثر است «میرزایف».[6]

تمام این فرضیه‌ها بخشی از حقیقت را در بر دارد، می‌توان چنین پنداشت که ریشهٔ شعر پارسی کهن عبارت از نتایج تجربیاتی است که در زمینهٔ تطبیق وزن و شکل شعر فارسی با عربی انجام یافته است، این تجربیّات در دوران نخستین سلسلهٔ پادشاهان مستقل ایران در خراسان وسیلهٔ اشخاصی انجام یافته است که تسلّط کامل و کافی به زبان عربی داشته‌اند. باید دانست زبان عربی در این مورد مفهوم خاص خود را ندارد زیرا در این دوره بسیاری از شعرای شعر عرب از ایرانیان بوده‌اند، این نوع اشعار عربی بنوبهٔ خود از نظر محتوی تحت تأثیر تخیّلات پارسی زبانان بوده است.

وجه تمایزی که میرزایف بین انواع غزل با اسلوب فنی و غزل معمولی قائل شده بسیار جالب توجه است، غزل نوع اخیر از عناصر ترانه‌های محلّی متأثر است، اگر چه نمی‌توان این ادعا را به اسناد و مدارک موثق به اثبات رساند، زیرا از ترانه‌های محلّی قرون سه و چهار هیچ گونه اطلاعی در دست نیست و اطلاعات ناچیزی که از غزل قبل از اسلام در دست است نتایج کاملا متفاوتی چه از نظر روش و چه از نظر شکل غزل در زبان پارسی قبل از اسلام به‌دست می‌دهد.

۱. ریشه‌های نخستین دوره، تاریک و مبهم است و از این دوره جز چند قطعه ترکیب شعری که هیچ گونه تفاوتی با نسیب قصاید ندارد در دست نیست. بسیاری از غزلهای با اسلوب فنی این دورهٔ به خصوص از نظر تخلّص، مطلع و

---

5. Braginski
6. Mirxiey

مقطع منظم، ناقص هستند.

مشهورترین شعرای این دوره رودکی و دقیقی میباشند.

۲. دورهٔ دوم را می‌توان دورهٔ شکل گرفتن غزل دانست، قرون چهارم و هفتم هجری برابر دهم و سیزدهم میلادی، در این دوره یک عنصر اصلی یعنی عرفان وارد غزل می گردد و در پایان این دوره غزل کلاسیک به وسیلهٔ عطّار شکل کامل خود را به دست می آورد که گرایشی به عرفان دارد و مفاهیم غیرمذهبی و دنیوی به وسیلهٔ انوری که به قصیده سرا معروف است وارد شعر می گردد. بدین ترتیب ملاحظه می‌شود که غزل در وصف معشوق و قصیده در وصف ممدوح سروده می‌شود.

۳. دورهٔ سوم قرن هشتم و نهم، برابر با سیزدهم و پانزدهم میلادی را می‌توان دورهٔ کلاسیک غزل به شمار آورد، غزل در این دوره چه از نظر شکل و چه از نظر محتوی و مضمون سیمای مشخّص بخود می گیرد، شیوهٔ توصیفی بعد از نفوذ عناصر تصوّف و عرفان به شیوهٔ سمبولیک بسیار ظریف و پیچیده‌یی مبدّل می گردد، سعدی و حافظ درخشانترین شاعران غزلسرای این دوره‌اند، به‌خصوص در غزلیّات حافظ منظور اصلی غزل یعنی معشوق زمینی نه فقط با معبود معشوق آسمانی، خداوند و یا به تعبیری دیگر مظهر خداوند در روی زمین بلکه همچنین با ممدوح، یعنی موضوع اصلی قصیده به شیوه‌یی بسیار صمیمانه در هم آمیخته است، در تحقیقاتی که اخیراً لِسکو[7] به عمل آورده نشان داده است که معشوق غزلیّات حافظ اکثرحامی او یا سلطان است.

٤. در چهارمین دوره که به دورهٔ هندی معروف است، قرون نهم، یازدهم هجری ــ پانزدهم و هفدهم میلادی، گرایش عالمانه به سوی استعارات در غزل کلاسیک به چشم می‌خورد، این گرایش در واقع میدانی است که یک نوع ذوق نیمه فلسفی در آن جولان دارد، شاعر این سبک با ترکیبی بسیار عالمانه به کمک استعارات معمول شعر می گوید، بزرگترین شاعر این دوره صائب تبریزی است.

۵. دورهٔ پنجم را به آسانی نمی‌توان تعریف کرد، در ایران گرایشی تا سر حدّ

---

7. Lesco

رستاخیز به‌وجود آمد که در این شکل از شعر مضامین نو و معمولی به کار برده شود ولی غزل، با استعارات بسیار لطیف و عرفانی خود در واقع به هیچ وجه برای این منظور و این زمینه مناسب نبود.

در حقیقت اعتلای غزل را بدون ذکر و مطالعه نمونه‌هایی زنده به عنوان مثال نمی‌توان بیان داشت، برای نمونه غزل حافظ با مطلع:

رونق عهد شباب است دگر بستان را   می‌رسد مژده گل، بلبل خوش الحان را

و بقیّهٔ آن را مورد مطالعه قرار می‌دهیم:

در این غزل که به عنوان نمونه‌یی عالی و اتفاقی انتخاب گردیده بسیاری از خطوط اصلی و عناصر مشخّصهٔ شعر غنائی در دوران طلائی خود وجود دارد.

چنان که نخست انگیزه‌های این غزل را تحت مطالعه قرار دهیم ملاحظه می‌شود، هیچ کدام ابداعی نیستند:

۱. اسامی بلبل یا گل که در تغزل پارسی فراوان به کار می‌رود، هرگز فی‌المثل در یک تحقیق تاریخی دیده نمی‌شوند. در قرون هشتم به بعد ایده‌ها و مظاهر زیر در اشعار غنائی مانند غزل حافظ ملاحظه می‌شود.

گل سرخ مظهر زیبایی و نمونه‌یی عالی و استثنایی است که در کمال بی‌اعتنایی روی از بلبل می‌تابد و همین که شکفت می‌پژمرد و از اینجا اندوه دوگانهٔ بلبل ناشی می‌شود، یکی روی گردانی و بی اعتنایی معشوق و ناکامی در وصل و دیگر مرگ و نیستی زودرس او، که با این همه بین گل و بلبل نوعی رابطهٔ عارفانه مشهود است، تنها مرغ سحر نامی که در غزل به فراوانی از آن یاد می‌شود با رمز زبان گل آشناست. بلبل آواز خود را به زبان عربی زبان مقدس سر می‌دهد و مست از عطر دلاویز گل از او دعوت می‌کند که با هم شراب عرفان بنوشند، بلبل آواز این نیاز را سحرگاهان سر می‌دهد، زیرا دعا و تلاوت قرآن در بامداد اثری انکار ناپذیر دارد، این نیاز و دعا رنگی غم انگیز دارد، در آرزوی وصل معشوقی دست نیافتنی سروده می‌شود همان طور که المِقدسی در اثر زیبای خود[۸] می‌گوید:

---

۸. این اثر در قرن اخیر وسیلهٔ «گارسن دوتاسی» Garcin de Tassy ترجمه شده است.

«آواز من، آواز اندوه است نه شادی، آنگاه که بر فراز باغی پر می کشم، آواز اندوهی سر می‌دهم که به زودی جایگزین نشاط و طراوات باغ خواهد شد.»

بنا به روایتی از مسلمانان هند، در رمان گل سرخ، گل سرخ دست نیافتنی ــ که دسترسی به آن بسی دشوار است ــ تنها دارویی است که می‌تواند بینایی را به سلطان زین الملک باز گرداند و غیره... همانندی گل سرخ با خداوند در کتاب معروف گلستان به خوبی نشان داده می‌شود، عارف بر آن است که هدیه‌یی به همراه آورد ولی موفق نمی‌شود ... «**در نظر داشتم که چون به درخت گل رسم، دامنی پر کنم هدیه اصحاب را، چون برسیدم بوی گلم چنان مست کرد که دامنم از دست برفت.**»

ایران دوست افراطی پتیزی کوشیده است نفوذ و تاثیر گل سرخ ادبیّات پارسی را در رمان گل سرخ نشان دهد، ولی برای این منظور خود دلیل و سندی ارائه نمی کند، در حقیقت بدون مطالعات مقدّماتی وسیع نمی‌توان این فرضیه را پذیرفت، که یک انگیزهٔ یونانی در دو تمدن منشعب از تمدن یونان، به شیوه‌ها و اشکال مختلف تأثیر داشته است. باید یادآور شد که از نظر حافظ، حقیقت رمانتیک و جاندار بهار و گل یک انگیزه است نه یک درک احساسی و جدید.

بیت دوم[۹]، نقش آفرین دیگر باد صباست که معمولا پیام‌آور غیب به شمار آمده و نه فقط حافظ، بلکه بسیاری از شعرای قبل و بعد از او نیز در آثار خود فراوان بدان اشاره کرده‌اند، باد صبا معمولاً با هدهد آورده شده، به خصوص با هدهد، زیرا صبا و سبا کلمات مترادفند و سبا قلمرو وسیعی بوده که به روایت قرآن، ملکهٔ سبا به وسیلهٔ هدهد پیامی برای حضرت سلیمان فرستاده، به طوری که ملاحظه می‌شود مفهوم کلمهٔ صبا در فکر و روح خواننده یا شنونده اثری به کلّی متفاوت با تأثیر کلمهٔ نسیم بر جا می گذارد، صبا منعکس کنندهٔ استعاره‌یی است که در کمال وضوح و از نظر تاریخی مفهوم فلسفی خاصی را القا می کند.

از ریحان که کلمهٔ رایحه را به یاد می آورد در قرآن یاد شده است، ریحان یکی از عناصر اصلی لذاید بهشت اسلامی است و نکتهٔ جالب این که در بهشت زرتشتیان نیز

---

۹. ای صبا گر به جوانان چمن بازرسی — خدمت ما برسان سرو و گل و ریحان را

وضع بدین منوال است، دلباختگان مجموعه‌های مینیاتور و قالیهای خوش نقش و نگار مخصوص ایران، درخت زردشت را که در این فرآورده‌های هنری منقوش است به خوبی می‌شناسند، درختی که به زردشت نسبت داده شده، درختی که زردشت پیامبر آن را به عنوان یادبود لحظهٔ نخستین ورود خود به عالم خلسهٔ پیمبرانه کاشته است.

البته این فکر، یعنی کشت درخت به هنگام نخستین ورود به عالم خلسه، مستقیماً از روح فلسفی مردم آسیای میانه سرچشمه می گیرد.

بیت سوم[۱۰]، در منظرهٔ بهاری که ارائه شده، بین بلبل، گل، نسیم، درخت، ریحان، سبزهٔ نودمیدهٔ چمن حتی از نقطه نظر غربیان وحدتی وجود دارد، ولی در اینجا نقش آفرینان دیگری ظاهر می‌شوند، از قبیل مغبچه، می‌فروش و میخانه.

شعرای قدیم و جدید بدون تفاوت و تشخیص، کلمات موبد و ترسا را به کار می‌برند حتی سعدی بدون تفاوت کلمات اسقف، برهمن، موبد، آتشکده، ترسا، کلیسا و دیو را در اشعار خود آورده است، اشعار غنایی از نظر اسلام و آیین زردشت محکوم و تحقیر شده است.

آرام آرام مغبچه به صورت زیبا پسری در می آید، بیت چهارم[۱۱] این معنی را روشن می کند ... این نکته را باید گفت که بازی چوگان یکی از بازیهای خاص ایرانی است و نقش مهمی در اشعار غنایی پارسی دارد، چوگان با انحنای مخصوص خود همان زلف یار، شب حلقهٔ بلند زلف سیاه و ماه روی اوست، در این گونه اشعار غنایی گردی ماه برای توصیف چهره بسیار زیباست، مغبچه به معنی استاد یا خداوندگار دارای چهره‌یی است گرد و مدور چون ماه بدر و هنگامی زلف خود را به رعنایی پس می‌زند و با آن به مانند چوگان، سر حیران شاعر را به بازی می گیرد، در بیت پنجم[۱۲]، شاعر ایدهٔ دیگری وارد می کند و آن ناسزا به عالم نمایان و متعصبین مذهبی است، ولی البته نباید چنین نتیجه گرفت که حافظ مردی ضدمذهبی و یا فردی دارای افکار مترقّی است، ملّایان در این دوره به اشعار روایتی اجازهٔ ظهور و نشر نمی‌دهند و در حقیقت خود مایهٔ نشر آنها می‌شوند و از اشارات آن استفاده می‌جویند، غزل در این دوره تعبیری فلسفی از آثار شعرای غیرمذهبی دوران عباسی است که با تعلیمات تعصب آمیز اسلام منافات دارد و با

---

۱۰. گر چنین جلوه کند مغبچهٔ باده فروش / خاک روب در میخانه کنم مژگان را

۱۱. ایکه برمه کشی از عنبر سارا چوگان / مضطرب حال مگردان من سرگردان را

۱۲. ترسم این قوم که بر دردکشان می‌خندند / در سر کار خرابات کنند ایمان را

این ترتیب نوعی آمیختگی جالب بین اشعار غیرمذهبی و عرفان به وجود می آید که شیوه‌یی کاملا مخصوص به خود است.

بیت ششم [۱۳] ، در این بیت با اشاراتی زیرکانه و در عین حال روشن ارجحیت قدوسی مرد خدا بر عالم نمایانده می‌شود ، تودهٔ انبوه جمعیت همان نژاد بشر است، مشتی خاک یعنی آنچه باقی مانده تا بر طوفان نوح فائق آید ، همانا انسان کل، مقدس و استاد و عارف است، مراد مشت خاک، بی هیچ گونه شکی زمین است، آنجا که می گوید «به آبی نخرد طوفان را» یعنی این انسان طوفان نوح را به قطره‌یی نمی گیرد ، بازی با کلمات زیبا و جالب است: آب، طوفان، زمین.

خلاصه آنکه باید پیرو و دوستدار چنین راهنمایانی بود ، نه مشتی عالم نما.

بیت هفتم و هشتم [۱۴] ، تفنّن عارفانه و زیبای این ابیات بسی جالب است. جهان به مثابه خانه‌یی است، دیر خراب آباد ، ولی کلمهٔ جهان که در زبان عرب مؤنث است دنیا ، در اشعار اغلب شعرای پارسی به پیر زنی خبیث و خسیس تشبیه شده است «سیاه کاسه».

بیت نهم [۱۵] ، این بیت برای مغربیان استعارهٔ آشنایی است، یوسف مظهر کمال زیبایی و روان است، تخت و تاج کشور مصر به ناصیه‌اش رقم خورده، با این همه، در سیاه چال زندان می‌نالد.

بیت آخر [۱۶] ، ناسزایی است به دورویان، در غزل فارسی هر بیت معنای مستقلّی دارد و در عین حال با ابیات دیگر دارای وابستگی خفیفی است. دانشمندان جدید توضیح این مطلب را با استفاده از روانشناسی بیان می‌دارند و عقیده دارند این وحدت در غزل ناآگاهانه است، ایده‌هایی که در ابیات غزل آورده می‌شود با یکدیگر رابطه‌یی بسیار دقیق و ظریف دارد.»

۲. نقد داوریها

این بود گوشه‌یی از داوریهایی که پیرامون غزل فارسی انجام شده و غالباً کوتاه و سطحی،

---

۱۳. یار مردان خدا باش که در کشتی نوح — هست خاکی که به آبی نخرد طوفان را

۱۴. برو از خانهٔ گردون بدرو نان مطلب — کان سیه کاسه در آخر بکشد مهمان را

هر که را خوابگه آخر مشتی خاک است — وچه حاجت که به افلاک کشی ایوان را

۱۵. ماه کنعانی من مسند مصر آن تو شد — وقت آن است که بدرود کنی زندان را

۱۶. حافظا خور و رندی کن و خوش باش ولی — دام تزویر مکن چون دگران قرآن را

و یا آنجا که با دید خارجیانی چون شبلی نعمانی یا بوزانی همراه گشته، بیشتر ناروا و نادرست است، چه هنگامی که روح و احساسی از کودکی با نوای شعر فارسی دمسازی نگیرد و لطایف معنی و گوشه‌های دقیق ادبیّات فارسی با وجود آدمی آشنایی دیرین نداشته باشد، نگرش راستین به آن دشوار و نتیجه نادرست و ناروا خواهد بود. اهلیّت، شرط اصلی و نخستینِ بینش و داوری است چنان که این امر در مورد ادبیات تمام اقوام و ملل صادق است.

در داوری نخستین از استاد همایی نکته‌یی تازه عنوان شده است که بر اساس آن غزلیّات از قرن ششم هجری به بعد، یکسر در شیوهٔ عراقی نامیده شده و با تقسیم بندی و اختصاص غزلیات قرن ششم تا نهم به شیوهٔ عراقی قدیم و غزلیّات قرن نهم تا سیزدهم ــ که در همان شیوهٔ اصفهانی یا هندی است ــ به شیوهٔ عراقی متوسط و غزلیّات دورهٔ بازگشت قرن سیزدهم تا امروز، به شیوهٔ عراقی جدید مشخص گردیده است.

شاید این تقسیم بندی به سبب آن بوده است که پایگاه رواج غزلیّات فارسی از قرن ششم به بعد، بیشتر نواحی مرکزی ایران بوده و سبک اصفهانی نیز از نظر محل رواج و انتشار از این نواحی خارج نبوده است. به هر حال این داوری، اگر چه استادانه و بسیار مختصر و مفید است، نمی‌تواند در مقام آشنایی کامل به سیر غزل راهنمای بسنده‌یی باشد.

در مورد داوری نویسندهٔ شعر العجم، گستاخانه باید گفت اگر چه نویسنده از رنج بردگان در شعر و ادب پارسی است، ولی به همان دلیل که گفته شد، به سبب فارغ بودن از خلق و خوی شاعرانه و بی توجهی به عوامل روحی و گذشته‌های زندگی ساز ایران و تمدّن گذشتهٔ آن، گهگاه در داوری خویش مسافتهای دراز از حقیقت به دور افتاده است.

بهترین گواه این موضوع معایبی است که شبلی نعمانی به غزل فارسی نسبت داده است، از دید او معشوق در بیشتر غزلیّات فارسی هر قدر زیبا و از کمال جمال بهره‌مند است به همان اندازه از نظر اخلاقی ناپسند می‌نماید، او لاابالی و هرزه و بازاری است و هر لحظه به دام مهری گرفتار، به نظر او شاعر غزلسرا در عین اینکه معشوق خود را به سبب اوصاف ظاهری و زیبایی دل انگیزش می‌ستاید، همیشه او را به بد عهدی، ابن الوقت بودن، بی ثباتی وصف می کند و باز در کمال بی همّتی، در مقابل چنین معشوقی به نیاز می‌ایستد و خود را تا مرحلهٔ تشبیه به سگ آستان پائین می آورد.

به نظر نگارنده این واقعیّتی است غیرقابل انکار، نه عیب غزل فارسی. شاید شبلی توجه

نداشته و یا نخواسته است بپذیرد که شعر واقعی، به ویژه غزل، جلوه گاه عواطف و نگارخانهٔ نقشهای درون و آینه‌دار احوال و واکنش احساس آدمیان است، آدمیانی که به خوی بشری و آنچه بر دست و پای آنان زنجیر می‌نهد گرفتارند و از تأثیر محیط خویش گریزی ندارند و نمی‌توانند داشته باشند، وی غافل است از اینکه شاعران هر دوران چنان بوده‌اند و خواهند بود که باید.

تردید نیست که اصولاً عشق مجازی و مهرورزی به معشوق زمینی هر قدر والا باشد در حقیقت از روابط و احساسات میان دو انسان، زن و مرد، که سرچشمهٔ خیر و شرّند بیرون نیست، انسانهایی که در دنیای درون خویش بستهٔ هزاران عامل ناشناخته‌اند. کدام زیبایی است که زیبایی خویش را درک نکند و خواه و ناخواه از این نعمت به خویش نبالد، کدام معشوقی است که فارغ از احوال آدمیان، در آسمانها نسبت به عاشق خویش عشق بورزد، اگر به قول شبلی تجلیّات عشق عرفانی در غزل فارسی از محاسن آن است از این رو است که یک سوی این عشق میان ازلّیت و ابدیت گسترده است و امید وصال در آن از دست دیگری است.

چگونه می توان از عشق دو انسان وفای کامل، گذشت کامل، اخلاق کامل انتظار داشت، روشن است که تنها چنین عشقی، اگر میان دو انسان یافت شود بسی شکوهمند وقابل ستایش است ولی کجا می‌توان چنین معشوقی یافت؟ آیا میان آدمیان این جهان، همهٔ عاشقان با بینش و عواطف حافظانه به عشق، — هر چند هم مجازی باشد — می‌نگرند تا مانند وی همیشه حرمت معشوق را داشته باشند و بگویند:

اگر به زلف دراز تو دست ما نرسد گناه بخت پریشان و دست کوته ماست

و یا:

هرچه هست ازقامت ناساز بی‌اندام ماست
ورنه تشریف تو بربالای کس ناساز نیست

آیا همه معشوقان جهان می‌توانند صاحب چنان کمال اخلاقی باشند که غزلسرایان از آنها چون حافظ یاد کنند و یا جلوه‌هایی چون عشق در غزل مولانا را پدید آورند؟ چنین انتظاری دور از روشن بینی است.

از سوی دیگر عاشق نیازمند است، این نیاز گهگاه بر نمی‌آید، معشوقی که به زیبایی و بازار گرم جمال خویش آگاه است گاه نمی‌تواند همه جا تمایلات عاشق را برآورد، و یا شاید اصولاً عشق یک سویه است، این جاست که نمی‌توان غزلسرا را از

بیان شور و عواطف خویش، منطقی یا غیرمنطقی، بازداشت و بیان‌سوز و اندیشه و عواطف او را که درست و راست جایش در غزل است از معایب غزل شمرد و اصولا استدلال منطقی در زمینهٔ شعر، به ویژه ادبیات محض و غزل که جلوه‌های رمانتیسم در آن از مشخّصات اصلی است از ناآگاهی است.

از سوی دیگر وقتی جنبهٔ رمانتیک غزل پذیرفته آمد، مبالغه در آن مایهٔ شگفتی نیست، زیرا عاشق غزلسرا، معشوق را چنان می‌بیند و می‌خواهد که میل اوست، نه چنان که در حقیقت هست، اصولاً عشق خود یک کیفیت مبالغه آمیز است، کدام عاشق است که در مقام قیاس زیبایی معشوق با دیگران انصاف دهد و کسی را بروی ارج نهد؟ اگر چنین باشد که اساس و انگیزهٔ عشق متزلزل خواهد شد، پس مبالغه زاییدهٔ غزل و کلام مخیّل است و تخیّل شاعرانه با واقعیت هیچگاه تطبیق نخواهد کرد.

این نکته را نیز ناگفته نگذاریم که همت عاشق عرب و تعصب به اصطلاح امروزی اسپانیولی مآبانه را نیز نباید به حساب غرور مقدّس انسانی گذارد، زیرا این خاصیت زائیدهٔ تربیت و تمدن و بیشتر تکبّر ناخوشایندی است که در این گروه وجود دارد، گروهی که دیرزمانی زن، حتی معشوق را با دیدهٔ یک برده می‌نگریستند، احوال اینان باافراد مردمی که سالیان دراز صاحب تمدّن و جهان بینی، علم و فلسفه و حکمت بوده‌و آزاد و آزاده زیسته‌اند و جهان را از دریچهٔ دیگری می‌نگرند قابل ارزیابی نیست و به نظر نگارنده اگر غزلیّات فارسی همه از همان دست بود که شبلی نعمانی انتظار داشت، آن وقت داوری پیرامون تصنّع و مبالغه در آن شاید درست می‌نمود.

همین کیفیّت به گونهٔ دیگری در داوری بوزانی که او نیز دارای اهلیّت لازم نسبت به شعر فارسی نیست وجود دارد زیرا غزل فارسی را تنها با بررسی ناقص و سطحی یک غزل از حافظ نمی‌توان سنجید و بر آن بسنده کرد و با نمایش آن در فرهنگی که مرجع مراجعهٔ پژوهندگان قرار می‌گیرد آگاهی‌هایی چنین سطحی و ضعیف به دست داد.

داوریهای دیگری که پیرامون غزل انجام یافته نیز بسیار محدود و هر یک به سبب سطحی بودن و بی توجهی به جزئیات، از چنین کمبودهایی خالی نیست و از این رو برای نیک انجامی این کتاب به سیر غزل فارسی که در حقیقت برآمدی است از این گفتار توجّه می‌شود.

۳. نگاهی به سیر غزل فارسی

چنانکه گذشت بی‌اعتنایی به پدید آوردن و بیان تعریفی جامع و مانع برای غزل کار

تحقیق در این رشته از شعر فارسی را دشوار کرده است، زیرا هنگامی که پژوهنده به بررسی می‌نشیند تا غزل فارسی را از آغاز پیدایش تا این روزگار ارزیابی کند، از نخستین گام در گزینش راه تحقیق فرو می‌ماند، زیرا سرگردان است بررسی خویش را بر کدامین تعریف غزل که عملاً ناقض آن را در شعر فارسی نیابد، آغاز کند؟

آیا غزل را با مفهوم روزگاران گذشته و با دید اشعار ملحون و دمساز با موسیقی بنگرد؟ آیا به تعریفی که از مفهوم عاشقانهٔ آن شده توجه کند؟ یا جلوه‌های وصفی و بیان احوال شاعر را که از مشخّصات غزل شناخته شده معیار قرار دهد؟

در مورد مشخّصاتی که برای شکل غزل بازگو شده نیز پژوهنده سرگردان است، آیا تعداد ابیات غزل را سه تا پنج، پنج تا هفت، هفت تا دوازده و تا نوزده بداند؟ آیا مفاهیم ابیات غزل باید پیوسته یا مستقل باشند؟ ناقض هر یک از این موارد در ادبیّات فارسی وجود دارد و اینجاست که آدمی برای یافتن تعریفی جامع و مانع سرگردان خواهد ماند، چه غزل در مفهوم قدیم خویش به اشعار ملحونی که همراه با موسیقی سروده و خوانده می‌شده اطلاق می‌شده است، خواه دارای مفاهیم عاشقانه و وصفی باشد، خواه نباشد، و در همین احوال، در کنار اشعار ملحون، صورت دیگری از غزل که شمس قیس آن را مترادف واژه‌های سرود و قول و ترانه و رباعی خوانده وجود داشته که مفاهیم عاشقانه ابتدا در دو بیت و سپس بیشتر، در آنها بیان شده و به اعتبار ملحون بودن و یا تنها به اعتبار مفاهیم عاشقانه غزل نامیده می‌شده است.

همگام با ادامهٔ این مسیر، تغزّلات عاشقانه یا وصفی در آغاز قصاید چهره نموده است که با توجه به تعاریفی که از غزل در دست است، آنها را نیز باید در شمار غزل گرفت.

از سویی شمارهٔ ابیات غزل نه تنها رفته رفته از دو بیت تجاوز کرده و گاه به بیش از بیست بیت یا بیشتر در غزلیّات مولانا رسیده است، بلکه پیوستگی مفاهیم یا استقلال ابیات از این نظر نیز تغییر پذیرفته و حتی مفاهیم غزل از مرزهای معاشقه و وصف تجاوز و به بیان واکنشهای عاطفی دیگر مانند شکوِه و شکایت، پند و اندرز و تجربیّات زندگی خصوصی شاعران رسیده است و از این رو است که کار ارزیابی مسیر غزل در ادبیّات فارسی، بر اساس یک تعریف، بسی دشوار و بلکه ناممکن خواهد بود، مگر آنکه همگام با بررسی آفاق غزل فارسی، برای غزلیّات رایج در هر دوره از تحوّل، تعریفی جامع و مانع که اشعار غزلی آن دوران را بسنده باشد بیان شود تا بتوان با مراجعه به آن،

چگونگی مشخّصات غزل را در آن روزگار دریافت.

دیرینگی منظومه های غنایی در ایران به قرون متمادی پیش از اسلام می رسد، دورانهایی که باربد و نکیسا ترانه‌های چند هجایی پهلوی وسروده های خسروانی را با نوای موسیقی دمساز می کردند و یا چوپانان ایرانی گوسفندان خویش را با نوای نی و نغمه هایی از فهلویات می‌چراندند.

ظهور آئین شکوهمند و مقدّس اسلام دگرگونی‌هایی در اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران پدید آورد که در نتیجه تمدن و فرهنگ ایران و عربستان متقابلا بر یکدیگر تأثیر گذارد، اگر چه بیشتر این تأثیر از سوی فرهنگ و تمدن کهنسال ایران بود که تمدن اقوام بدوی عرب را آب و رنگی بخشید، ولی در نتیجهٔ این آشنایی، منظومه های غنایی فارسی دری صورت تازه‌یی پذیرفت و پایه‌های شعر فارسی از نظر شکل بر اساس ضوابط و معیارهایی که در شعر عروضی عربی وجود داشت استوار شد و به این ترتیب نخستین جلوه های ابتدایی منظومه‌های غنایی فارسی دری که غزل برجسته‌ترین گونه‌های آن است، از آغاز شعر عروضی پارسی در نیمه‌های دوم قرن سوم هجری پدید آمد.

برای بررسی مسیر غزل فارسی باید سه اصطلاح یا سه مفهوم از غزل را که در مسیر خود از دیر زمان تا روزگار ما بازیافته است مورد بررسی قرار داد:

اصطلاح اول: غزل به مفهوم اشعار غنایی ملحون، اعم ازعاشقانه و غیرعاشقانه.

اصطلاح دوم: غزل به مفهوم اشعار وصفی و تغزلاتی که در آغاز قصاید سروده می‌شد.

اصطلاح سوم: غزل به مفهوم اشعار عاطفی، اعم از عاشقانه یا بیان هر نوع احساسات و واکنشهای عاطفی.

اگرچه تحوّل غزل نیز مانند دیگر رشته های ادبیّات آرام آرام صورت گرفته و به هیچ روی نمی‌توان مرز مشخّص و معیّنی برای هر دوره از دگرگونیهای آن باز نمود، ولی می‌توان گفت رواج غزل با مفهوم نخستین، بیشتر در اشعار پارسی دری از نیمهٔ دوم قرن سوم تا پایان قرن پنجم هجری بوده است.

در این دوران، از همان آغاز اشعار عروضی که به صورت دو بیتی یا رباعی سروده می‌شد به نام قول و غزل مترادف با سرود و ترانه و حراره شهرت یافت و رفته رفته تعداد ابیات آن افزوده شد و از دو به سه و پنج و تا هفت بیت رسید.

در این گونه اشعار که روش آن به مناسبت رواج در نواحی ماوراء النهر و خراسان، شیوهٔ خراسانی نامیده شده است، واژه‌ها ساده و روشن و از دست کلمات رایج در آن

روزگار و هنوز دور از نفوذ کامل و آمیختگی به واژه‌های عربی و بیگانه است، تشبیهات ازنوع محسوس به محسوس و در کمال ساد گی و روشنی است، اوزان بیشتر کوتاه و همراه با مشخصات ایقاعی و مناسب برای همراهی با موسیقی برگزیده شده، مضامین غزلیات ملحون گاه عاشقانه و وصفی و گاه موضوعات دیگری است که در سراسر ابیات با وجود پیوستگی به روشنی بیان می‌شود. این مضامین سرشار از روح خوشبینی، شادکامی، عاری از شکوه و شکایت، و خوشگذرانی و باده گساری در مجالس بزم است، عشق در غزلیات این دوران به صورت بسیار ابتدایی و در حد روابط و نیازهای زن و مرد به یکدیگر و گاه به صورت غلام بارگی تجلّی می کند، عاشق مالک و معشوق کنیز و غلام و مملوک است و به این ترتیب عشق موفق و بی سوز و گدازی در غزلیّات این دوران وجود دارد که مانند آن را در دیگر انواع غزل فارسی نمی‌توان یافت و رودکی و فرخی از استادان به‌نام این شیوه به شمارند.

بنابراین غزل در این دوران شعری بوده است از دو تا هفت بیت که دارای مضامین عاشقانه بوده و یا به هر حال با مضامین دیگر، همراه با نوای موسیقی خوانده می‌شده است.

باید دانست که در این دوران غزل هنوز شکل بازشناخته یی‌نیافته و به همین دلیل بیان مشخصات کاملتری برای آن ممکن نگردیده است.

در کنار اشعار ملحون یا بهتر بگوییم غزلیّات این دوران، اعم از رباعی یا چند بیتیهای عاشقانه و غیرعاشقانه، تعبیر دوم غزل را به مفهوم اشعار وصفی و گاه عاشقانه در آغاز قصاید و مدایح می‌توان یافت، که برای جدا ساختن آن از غزلیّات مجرد، در ادبیات فارسی به نام تغزل شهرت یافته و با توجه به تعاریفی که از غزل شده است، از جنس غزل بیرون نیست و یکی از بهترین و زیباترین آثار شعر فارسی را تشکیل می‌دهد که رودکی و عنصری و فرخی و منوچهری از پیشوایان آنند.

اگرچه تاریخ پیدایش این گونه شعر در آغاز مدایح فارسی، نیز همزمان با پیدایش شعر فارسی دری است، ولی بی تردید سیر تکامل آن به مناسبت موقعیت ویژهٔ قصیده و مدح و رواج چشمگیر آن در دربار سلاطین سریعتر است و با غزل قابل مقایسه نیست، زیرا در پایان قرن پنجم، در حالی که غزل می‌رفت تا تکامل خود را آغاز کند، تغزلات فارسی برترین و چشمگیرترین دوران اوج خود را می گذرانید و چنانکه می‌دانیم در تمام طول تاریخ ادبی ایران هیچگاه نتوانست به ارج و مقام برجسته‌یی که در این قرون داشت

بازرسد.

بی شک استفاده از اشعار غنایی در آغاز قصاید مدحی، مأخوذ از روش اعراب در این گونه موارد است و به همین دلیل تغزل را به شیوهٔ آنان نسیب یا تشبیب نیز گفته‌اند ولی چنین به نظر می‌رسد که در شعر فارسی نسیب یا تشبیب به اشعاری اطلاق می‌شده که در آغاز قصاید آمده و گویای اوصاف طبیعت یا می و معشوق باشد و نام تغزّل ویژهٔ اشعاری بوده است که در آغاز قصاید مفاهیم عاشقانه را با وصف معشوق یا بدون آن بیان کند.

زبان در این اشعار نیز همچنان پاک و روشن و تا قرن پنجم بیشتر دور از نفوذ واژه‌های بیگانه و عربی است، روح شادی و امیدواری، نشاط و سرمستی و خوش بینی به گونهٔ رقص انگیزی در این اشعار موج می‌زند و همه جا سخن از مجالس بزم، می‌و معشوق و اوصاف اجزای طبیعت است که با زبانی شیرین و شیوهٔ تعبیری که ویژهٔ شاعران خراسان است چهره می‌نماید.

اصطلاح سوم غزل، یا به مفهوم اشعار عاشقانه و عاطفی، در حقیقت همان غزلی است که از قرن ششم هجری به بعد شکل خود را باز یافت و با دگر گونیهایی که در قرون متمادی از نظر شیوهٔ تعبیر و مفاهیم و مضامین یافت تا این روزگار نیز همچنان ادامه دارد.

چنانکه گفتیم غزل به مفهوم دو بیتی‌های عاشقانه و اشعار ملحون اوج خود را در قرون چهارم و پنجم گذرانیده و رفته رفته از صورت ملحون بدر آمد و با افزوده شدن ابیات و تثبیت مفاهیم عاشقانه در آن، مسیر جدیدی را در پیش گرفت و دوران تغزّل نیز با سپری شدن دوران غزنویان، اگر چه کم و بیش چندین قرن دوام یافت و حتّی در این روزگار نیز نمونه‌هایی از آن به چشم می‌خورد ولی هیچ گاه به مقام گذشتهٔ خود دست نیافت و با برچیده شدن بساط قدرت شاهان و امیران شاعر پرور و بی‌توجهی جانشینان آنان در حال رکود باقی ماند و شعر غنایی فارسی تنها به غزل عاشقانه و منظومه‌های داستانی محدود شد.

غزلی که اکنون از یازده قرن شعر فارسی به یادگار مانده و به راستی مایهٔ شکوه و ارزش ادبیّات زبان‌ماست بازماندهٔ همان اشعار عاشقانه‌یی است که از قرن ششم سیر تکامل خود را از دو راه ادامه داد.

* راه نخستین با تجلّی عشق عرفانی و مفاهیم تصوّف در غزل فارسی به وسیلهٔ سنایی

پدید آمد و ارزنده‌ترین آثار ادبی را با غزلیّات سنایی، عطار، مولوی، حافظ به ادبیات فارسی بخشید و تا پایان قرن هشتم به کمال اوج خود رسید.

با ورود مفاهیم عرفانی در غزل فارسی، ارزنده‌ترین مسایل اخلاقی و انسانی که زائیده عشق پاک و بی آلایش به معشوق ازلی بود مطرح شد، عشق از صورت انسانی و آلودگی به هوسها و نیازهای مادی بیرون آمد و اندیشه‌ها فرادست امیال و اغراض و هوسها، مشتاقانه پرواز گرفت و معشوق یگانه و تجلّی ذات و صفات او با کیفیتی رویایی و خیال انگیز پهنهٔ غزلیّات عرفانی را مسخّر کرد.

تجلی مضامین عرفانی در این گونه غزل، ناگزیر در کاربرد واژه‌ها مؤثر واقع شد و اصطلاحات و ترکیبات جدیدی را درغزل فارسی وارد کرد، سخن به رمز و کنایه گفتن در غزل چهره نمود و نخستین آثار نشانه گرایی در شعر فارسی پدیدار گشت و چنان که گفته شد این گونه غزل تا پایان قرن هشتم و ظهور حافظ مسیر تکامل خود را پی گرفت و از آن پس با از میان رفتن مقتضیات، سیر نزولی پیمود تا جایی که پس از یکی دو قرن شاعران تنها گاه با سرودن این گونه غزلها تفنّن می کردند.

* راه دوم غزل این دوران، ادامهٔ مستقیم همان اشعار عاشقانه و به اصطلاح غزل معمولی فارسی است که با ظهور سنایی سیر تکامل خود را آغاز کرد و پس از نفوذ زبان شعر به نواحی مرکزی ایران یعنی عراق و آذربایجان، به دست شاعران این نواحی، به ویژه عراق تا پایان قرن هفتم به نهایت اوج خود رسید و از آن پس با شیوه‌های تعبیر مختلف مسیر خود را تا این روزگار ادامه داد.

شیوهٔ تعبیر غزل در این دوران که به سبب رواج در نواحی مرکزی و عراق شیوهٔ عراقی نامیده شده است شیوه‌یی است مطبوع و دلپسند که استادان نام‌آور آن سعدی و حافظ‌اند. زبان در این گونه شیوهٔ تعبیر ــ که شامل غزلیّات عرفانی نیز می‌شود ــ اگر چه بیش از زبان شیوهٔ خراسانی و به سبب نزدیک بودن محلّ رواج آن به نواحی غربی با واژه‌های عربی آمیخته شده است، ولی یکی از بهترین شیوه‌های تعبیر در غزل فارسی و عاری از هرگونه تعقید و پیچیدگی و همراه با تشبیهات و کنایات دلپذیر و روشن است، پیوند کلمات و واژه‌های شکوهمندی که به این شیوه از غزل فارسی فخامت و زیبایی آشکار می‌بخشد به گونه‌یی است که همواره یک نوع موسیقی ملایم را در آهنگ غزل به تموّج می آورد، ملمّعات و ترکیب بند و ترجیع بند از صورتهای دیگر و نادر غزلیّات پیوستهٔ این شیوه است.

مضامین غزلیات این دوران نیز بسیار روشن و دل انگیز است، مضامین عاشقانه، مغازلات دلنشین و بیان سوز و سازِ شاعران بیش از گذشته پهنهٔ غزل را فرا گرفته و عشق بر خلاف گذشته با چهره‌یی معصومانه‌تر و شرم آلودتر در این غزلیّات چهره نموده است، عاشق در این غزلیّات همواره کامیاب نیست و سوز هجران و حرمان فراق و نیازهای پرشور عاشقانه رنگ غنایی و عاطفی بیشتری به غزلیّات عراقی می‌بخشد.

ورود دیگر عواطف از شمار بیان شکوهِ از روزگار و تجربیّات خصوصی شاعران در غزل فارسی ویژگی دیگری به غزلیّات این دوران می‌دهد و تا حدودی پایه‌های گسترش مضامین و استقلال ابیات غزل را در دورانهای بعد استوار می‌کند.

* از آغاز قرن نهم و پس از عهد سعدی و حافظ غزل فارسی به رکودو بی مایگی گرفتار شد تا آنکه تأثیر حملهٔ مغول و حکومت گورکانیان در آغاز قرن دهم زمینه دگرگونی جدیدی را در غزل فارسی پدید آورد که در شعر فغانی شیرازی جلوه‌های نخستین خود را باز نمود، روش این شاعر که گهگاه همراه با رقت خیال و نازک اندیشی در مضامین و به کار بستن استعارات و کنایات لطیف در غزل است مورد توجه شاعران دوران صفوی با افراط در نازک خیالیها و به کار بردن مضامین پیچیده و دور از ذهن همراه با کنایات و استعارات ناآشنا، شیوهٔ تعبیر دیگری که پایه‌های آن را در غزلیّات شاعران شیوهٔ عراقی چون خاقانی و کمال الدین اسماعیل و حافظ می‌توان دید به وجود آورند که به شیوهٔ اصفهانی یا به غلط هندی موسوم گردید و کلیم و صائب از استادان آن به شمارند.

در شیوهٔ تعبیر اصفهانی تعقید های لفظی، واژه‌های ترکی، اصطلاحات و استعارات، کنایات نامأنوس، مفاهیم پیچیده و دور از ذهن و ترکیبات خشک و نادلپذیر بسیار است، مضامین در این نوع غزلیّات اگر چه بسی گسترده‌تر از غزلیّات دیگر و به عشق بی مایه و آه و ناله و شکوِه کشیده است ولی بی تردید همین توجه به مضمون یابی، مایهٔ ناخوشایندی و پیش پا افتادگی ابیات غزل و در نتیجه گسستگی آنها از نظر مفهوم شده است.

* قرن دوازدهم دوران بازگشت به شیوهٔ عراقی درغزل است که اگرچه غزل را از سراشیب فرودستی رهانید ولی نتوانست آثاری چون غزلیّات قرن هفتم به ادبیات فارسی بخشد و چیزی بر آن بیفزاید.

* غزل قرن سیزدهم نیز ادامهٔ روش غزل قرن دوازدهم است با این تفاوت که در

نیمه های دوم این قرن به سبب تحوّلات اجتماعی و سیاسی، اصطلاحات جنگی و سیاسی و واژه های غربی وارد غزل فارسی شد و از جنبه غنایی آن تا میزان زیادی کاست و غزل را جلوه گاه احساسات میهنی و عواطف حماسی ساخت تا آنکه در نیمهٔ دوم قرن چهاردهم شیوهٔ جدیدی که نازک خیالیهای شیوهٔ اصفهانی و روشنیهای زبان و انسجام شیوهٔ عراقی را با هم داشت رایج شد و نگارنده آن را به روش گذشته شیوهٔ تهرانی نامیده است.

* در همین قرن و پس از تجدّد ادبی، چهرهٔ دیگری از غزل با همان شکل سنتی نمودار شد که آیندهٔ بهتر و روشنتری را برای این گونه شعر نوید داد، زبان و آهنگ در این گونه غزلیّات بسیار زیبا و دلنشین و تشبیهات و استعارات در کمال لطافت و همراه با روشنی و خیال انگیزی است، مضامین عاشقانه و پیوستهٔ آن در همه ابیات غزل کاملا در متن غنایی و مشخّصات باز شناخته غزل است چنان که اگر خواسته باشیم غزل با شکل سنّتی و تعبیری بدیع و دلنواز، یکی از گونه های شعر غنایی فارسی را در آینده تشکیل دهد، نباید از توجه به این شیوهٔ غزل غافل ماند، اگر چه غزلواره هایی را که با اوزان شکسته پدید آمده‌اند نیز نباید از خاطر دور داشت.

در هر یک از دورانهای غزل فارسی یکی از اوزان بیش از دیگر وزنهای شعر مورد استعمال بوده است که جدول زیر می‌تواند نموداری از نسبت در صد استعمال و اوج رواج آن در قرن مربوطه باشد.

اوزان کوتاه	نسبت درصد کاربرد	زمان کاربرد
وزن شمارهٔ (۱)	۹/۵٤	نیمهٔ اول قرن ششم
وزن شمارهٔ (۲)	۱۱/۷۹	نیمهٔ دوم قرن ششم
وزن شمارهٔ (۳)	۱۰/۸۵	قرن هفتم
وزن شمارهٔ (٤)	۱۱/۰۷	نیمهٔ دوم قرن ششم
اوزان شمارهٔ (۵ تا ۹)	۸/۲۸	نیمهٔ دوم قرن ششم

اوزان متوسّط ثقیل	نسبت درصد کاربرد	زمان کاربرد
وزن شمارهٔ (۹)	۱۸/۸۱	قرن دهم
وزن شمارهٔ (۱۰)	۲۰/۱۲	قرن یازدهم

اوزان متوسّط خفیف	نسبت درصد کاربرد	زمان کاربرد
وزن شمارهٔ (۱۲)	۱۶/۶۵	قرن یازدهم
وزن شمارهٔ (۱۲)	۲۰/۴۴	قرن سیزدهم

اوزان بلند ثقیل	نسبت درصد کاربرد	زمان کاربرد
وزن شمارهٔ (۱۳)	۱۹/۰۸	قرن دوازدهم
وزن شمارهٔ (۱٤)	٤/٤۳	قرن دوازدهم

اوزان متناوب	نسبت درصد کاربرد	زمان کاربرد
اوزان شمارهٔ (۱۵ تا ۲۰)	۱۵/۳۷	نیمهٔ دوم قرن ششم
وزن شمارهٔ (۲۰)	۲/۹۱	قرن سیزدهم

چنین بود سیر غزل و تغزّل فارسی یا گزاف نباشد برترین اشعار غنایی جهان به اختصار، از آغاز تا کنون؛ ولی باید اعتراف کرد هنوز معیار کامل و روشنی برای تقسیم‌بندی غزلیّات فارسی در دست نیست و نه تنها نامگذاری شیوه‌ها بر اساس محل رواج غزلیّات که در نتیجه شیوه‌های خراسانی، عراقی، اصفهانی و غیره را در ادبیّات فارسی رایج و بر سر زبانها انداخته است برای دریافتن این شیوه‌ها بسنده نمی‌نماید، بلکه اصولا تعریف و تقسیم غزل به اعتبار شکل، کارشناسایی غزل را در انواع ملحون، عاشقانه، وصفی، پند و اندرز، شکوِه و شکایت دشوار می‌سازد و به نظر نگارنده تقسیم مکاتب غزل به اعتبار مضامین و مفاهیم آنها شاید بتواند به شناخت گونه‌های غزل بیشتر یاری کند و بهتر آن باشد که به جای غزل و تغزّل غزل ملحون، غزل عاشقانه، غزل وصفی، غزل عرفانی، غزل شکوه و شکایت و غزل پند و اندرز گفته شود.

فهرستها

نام کسان، نام کتابها و مجلّات، نام جایها
کتابنامه

فهرست نام کسان

فهرست کتابها و مجلات

فهرست نام جایها

کتابنامه

۱. آتشکدهٔ آذر: لطف‌علی بیگ آذر بیگدلی، به اهتمام سیّدجعفر شهیدی، انتشارات مؤسسه نشر کتاب، تهران، ۱۳۳۷.
۲. آثار منظوم رودکی: زیرنظر (ی. براگینسکی) با ترجمهٔ روسی، انتشارات آکادمی علوم شوروی، ۱۹۶٤ میلادی.
۳. آزادیستان (مجلّه): شماره یکم، پانزدهم خرداد ۱۲۹۹.
٤. احادیث مثنوی: بدیع‌الزّمان فروزانفر، انتشارات دانشگاه.
۵. احوال و اشعار رودکی: به کوشش سعید نفیسی، انتشارات کتابخانهٔ ترقی، تهران، ۱۳۰۹.
٦. ادبیّات توصیفی ایران: لطف‌علی صورتگر، انتشارات ابن سینا، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۳۷.
۷. ارزش احساسات: نیما یوشیج (علی اسفندیاری)، به کوشش جنّتی عطایی، انتشارات صفی علیشاه، تهران، ۱۳۳۵.
۸. از صبا تا نیما: یحیی آریان‌پور، انتشارات سازمان کتابهای جیبی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۰.
۹. از کوچهٔ رندان: عبدالحسین زرّین کوب، انتشارات امیرکبیر، چاپ اوّل، تهران، ۱۳٤۹.
۱۰. اساسُ الاقتباس: خواجه نصیرالدّین طوسی، تصحیح مدرّس رضوی، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۲٦.
۱۱. اسرارُالتّوحید فی مقامات شیخ ابوسعید: محمّدبن منوّر، تصحیح ذبیح‌الله صفا، انتشارات امیرکبیر. تهران ۱۳۳۲.
۱۲. انقلاب مشروطیّت ایران و ریشه‌های اقتصادی و اجتماعی آن: پاولویچ. در تریا، ترجمهٔ هوشیار، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۰.

۱۳. ایران در دورهٔ سلطنت قاجار: علی‌اصغر شمیم، انتشارات ابن سینا، تهران، ۱۳۴۲.
۱۴. ایران در زمان ساسانیان: آرتور امانوئل کریستن سن، ترجمهٔ رشید یاسمی، ویرایش ۳، تهران، ۱۳۴۵.
۱۵. بحورالالحان: محمّد نصیر فرصت شیرازی، فهرست و تصحیح علی زرّین قلم، انتشارات فروغی، تهران، ۱۳۳۹ هجری قمری
۱۶. بررسی هنر و ادبیّات: مهدی توحیدی‌پور، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۴.
۱۷. برگزیدهٔ شعر امروز ایران: مرتضی کاخی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۸.
۱۸. بهار و ادب فارسی: به کوشش محمّد گلبن، مقدمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی، انتشارات شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۳۵.
۱۹. پائیز در زندان (مجموعهٔ شعر): مهدی اخوان ثالث، انتشارات روزن، تهران ۱۳۴۸.
۲۰. پانزده گفتار: مجتبیٰ مینوی، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۳۳.
۲۱. تاثیر اروپا در تجدّد ادبی ایران: اسلامی ندوشن، مجلهٔ راهنمای کتاب، سال هفتم، شماره سی و یک.
۲۲. تاریخ ادبیّات انگلیس: لطف‌علی صورتگر، انتشارات دانشگاه، جلد دوم، تهران، ۱۳۲۸ و ۱۳۴۸.
۲۳. تاریخ ادبیّات ایران: جلال‌الدّین همایی، چاپ دوم، تهران.
۲۴. تاریخ ادبیّات ایران: رضازاده شفق، چاپ سوم، تهران، ۱۳۲۶.
۲۵. تاریخ ادبیّات در ایران: ذبیح‌الله صفا، انتشارات ابن سینا، جلد اول - سوم، تهران، ۱۳۳۵.
۲۶. تاریخ ادبی ایران از قدیم‌ترین روزگار تا زمان فردوسی: ادوارد براون، ترجمهٔ علی پاشا صالح، تهران، ۱۳۶۲.
۲۷. تاریخ بیهقی: ابوالفضل بیهقی، به اهتمام قاسم غنی و محمّد فیاض، تهران، ۱۳۲۴.
۲۸. تاریخ تحوّل نظم و نثر فارسی: ذبیح‌الله صفا، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۳۸.
۲۹. تاریخ تطوّر شعر فارسی: محمّدتقی بهار (ملک الشّعراء)، به کوشش تقی بینش، مشهد.
۳۰. تاریخ زندیه: هادی هدایتی، انتشارات دانشگاه، جلد اول، تهران، ۱۳۳۴.
۳۱. تاریخ سیستان: به تصحیح محمّدتقی بهار(ملک الشعراء)، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۱۴.
۳۲. تاریخ عمومی هنرهای مصوّر قبل از تاریخ تا اسلام: علی‌نقی وزیری، انتشارات دانشگاه، ۱۳۳۷.

۳۳. تاریخ مطبوعات و ادبیّات ایران در دورهٔ مشروطیّت: ادوارد براون، ترجمهٔ علی عبّاسی، انتشارات کانون معرفت، تهران، ۱۳۴۱.
۳۴. تاریخ مفصّل مشروطیّت: عباس اسکندری، انتشارات پروین، جلد اول، تهران، ۱۳۲۲.
۳۵. تجلیّات عرفان در ادبیّات فارسی: لطف‌علی صورتگر، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۴۵.
۳۶. تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحوّل اوزان غزل: پرویز ناتل خانلری، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۲۷.
۳۷. تحوّل شعر فارسی: زین‌العابدین مؤتمن، انتشارات طهوری، تهران، ۱۳۳۹.
۳۸. تذکرةُ الاَولیاء: فریدالدّین عطّار، تصحیح محمّد استعلامی، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۴۶.
۳۹. تذکرةُ الشّعراء: محمّد عبدالغنی خان صاحب.
۴۰. تذکرهٔ شمع انجمن: سیّدمحمّد صدیق خان بهادر.
۴۱. تذکرهٔ عرفات عاشقین: اوحدالدّین بلیانی.
۴۲. تذکرهٔ میخانه: ملاّ عبدالنّبی فخرزمانی قزوینی.
۴۳. تذکرهٔ هفت اقلیم: امین احمد رازی.
۴۴. ترجمهٔ رسالهٔ قشریه: بدیع‌الزّمان فروزانفر، انتشارات بنگاه ترجمهٔ و نشر کتاب، تهران، ۱۳۴۰.
۴۵. تَمهیدات: عینُ القُضات همدانی، با مقدّمه و تصحیح و تحشیه و تعلیق عفیف عسیران، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۴۱.
۴۶. التّنبیه والإشراف: ابوالحسن علی‌بن حسین مسعودی، تصحیح عبدالله اسماعیل الصّاوی، چاپ قاهره، ۱۹۳۸ میلادی.
۴۷. چهار مقاله: نظامی عروضی، به تصحیح و تحشیهٔ محمّد معین، انتشارات ابن سینا، چاپ ششم، تهران، ۱۳۴۱.
۴۸. حبیبُ السّیَر: غیاث‌الدین بن همام خواندمیر، با مقدّمهٔ جلال‌الدّین همایی، انتشارات خیّام، تهران، ۱۳۳۳.
۴۹. حَدیقَةَ الحَقیقَه: سنایی غزنوی، به تصحیح مدرّس رضوی، تهران، ۱۳۲۳.
۵۰. خسرونامه: فریدالدّین عطّار، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، انتشارات انجمن آثار ملی، تهران، ۱۳۳۹.

٥١. دیوان انوری: به کوشش سعید نفیسی، انتشارات مؤسسهٔ مطبوعاتی پیروز، تهران، ١٣٤٠.
٥٢. دیوان بهار: انتشارات امیر کبیر، تهران، ١٣٣٥.
٥٣. دیوان حافظ: به کوشش پرویز ناتل خانلری، انتشارات سخن، تهران، ١٣٣٧.
٥٤. دیوان حافظ: به کوشش حسین پژمان بختیاری، انتشارات ابن سینا، تهران، ١٣٤٩.
٥٥. دیوان حافظ: به تصحیح و مقدّمهٔ محمّد قزوینی و قاسم غنی، انتشارات زوّار، تهران.
٥٦. دیوان خاقانی: به تصحیح ضیاءالدّین سجادی، انتشارات زوّار، تهران، ١٣٣٨.
٥٧. دیوان سنایی: به تصحیح مدرّس رضوی، انتشارات ابن سینا، تهران، ١٣٤١.
٥٨. دیوان طرب: طرب بن همای شیرازی، ابوالقاسم محمّد نصیر، با مقدّمه و حواشی جلال‌الدّین همایی، انتشارات فروغی، ٤٣ - ١٣٤٢.
٥٩. دیوان ظهیر فاریابی: با مقدّمه و حواشی، به کوشش تقی بینش.
٦٠. دیوان عثمان مختاری: به تصحیح جلال‌الدّین همایی، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ١٣٤١.
٦١. دیوان عراقی: به کوشش سعید نفیسی، انتشارات سنایی، تهران، ١٣٣٦.
٦٢. دیوان عطّار: به کوشش تقی تفضّلی، انتشارات انجمن آثار ملی، تهران، ١٣٤١.
٦٣. دیوان عنصری: به تصحیح محمّد دبیر سیاقی، انتشارات سنایی، تهران، ١٣٤٢.
٦٤. دیوان فرّخی: به کوشش محمّد دبیر سیاقی، انتشارات اقبال، تهران، ١٣٣٥.
٦٥. دیوان فغانی: به کوشش احمد سهیلی خوانساری، انتشارات اقبال، تهران، ١٣٤٠.
٦٦. دیوان کبیر (غزلیّات شمس): به تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، انتشارات دانشگاه، تهران، ٤٤ - ١٣٣٦.
٦٧. دیوان منوچهری: به کوشش محمّد دبیر سیاقی، انتشارات زوّار، تهران، ١٣٤٧.
٦٨. دیوان وحشی: به کوشش حسین نخعی، انتشارات امیر کبیر، تهران، ١٣٣٩.
٦٩. رسالهٔ قافیه و هنر شعر: محمّدرضا شفیعی کد کنی، دانشگاه مشهد، ١٤٣٤.
٧٠. ریاضُ الشّعراء: علی‌قلی والهٔ داغستانی.
٧١. ریاضُ العارفین: رضاقلی خان هدایت، چاپ سنگی، تهران، ١٣٠٥.
٧٢. زیبا یی شناسی تحلیلی: پیر گاستالا، ترجمهٔ علی‌نقی وریری، انتشارات دانشگاه، تهران، ١٣٣٦.
٧٣. سایهٔ عمر (مجموعهٔ شعر): محمّد حسن رهی معیّری، انتشارات امیر کبیر، تهران، ١٣٤٣.

۷۴. سبک‌شناسی، محمّدتقی بهار، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۳۷.
۷۵. سخن سنجی: لطف‌علی صورتگر، انتشارات ابن سینا، تهران، ۱۳۳۶.
۷۶. سخن و سخنوران: بدیع‌الزّمان فروزانفر، انتشارات خوارزمی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۰.
۷۷. سیری در دیوان شمس: علی دشتی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۰.
۷۸. شاعری دیرآشنا: علی دشتی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۰.
۷۹. شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطّار: بدیع‌الزّمان فروزانفر، انتشارات دهخدا، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۴۰.
۸۰. شرح مثنوی شریف (مقدّمه): بدیع‌الزّمان فروزانفر، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۴۶.
۸۱. شعر در ایران: محمّدتقی بهار (ملک الشّعراء)، گرد آورنده عبدالحمید شعاعی انتشارات گوتمبرگ، تهران.
۸۲. شعر دری پس از اسلام: عبدالحسین زرّین کوب، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تهران (ویژه رودکی)، تهران، ۱۳۳۸.
۸۳. شعر رودکی: بدیع‌الزّمان فروزانفر، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تهران (ویژه رودکی)، تهران، ۱۳۳۸.
۸۴. شعرُ العَجَم: شبلی نعمانی، ترجمهٔ سیّد محمّد تقی فخر داعی گیلانی، انتشارات ابن سینا، ۱۳۴۶.
۸۵. شعر و ادب فارسی: زین‌العابدین مؤتمن، انتشارات افشاری، تهران، ۱۳۳۴.
۸۶. شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیّات فارسی: ابوتراب رازانی، انتشارات ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ، تهران، ۱۳۴۲.
۸۷. صدف (تذکرهٔ سخنوران روز): دکتر داریوش صبور، انتشارات ابن سینا، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۴.
۸۸. صناعات ادبی: جلال‌الدّین همایی، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۳۹.
۸۹. الصِناعَتَیْن: ابو هلال عسکری، تحقیق علی محمّدالبجاوی و محمّد ابوالفضل ابراهیم، چاپ مصر، ۱۳۷۱ هجری قمری.
۹۰. صوَر خیال در شعر فارسی: محمّدرضا شفیعی کَدْکَنی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۵۸.
۹۱. عشق و عرفان و تجلّی آن در شعر فارسی: دکتر داریوش صبور، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۴۹.
۹۲. غزل معاصر ایران: برگزیدهٔ محمّد عظیمی، انتشارات زر، تهران، ۱۳۴۹.

۹۳. غزلیّات شمس: به کوشش منصور مشفق، با مقدمهٔ جلال‌الدّین همایی، انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۳۵.

۹۴. فن شعر: ارسطو، ترجمه از متن یونانی به عربی به قلم عبدالرّحمن بدوی، قاهره، ۱۹۵۳، ترجمهٔ عبدالحسین زرّین کوب، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۳۷.

۹۵. الفهرست: ابن ندیم، ترجمهٔ رضا تجدّد، انتشارات بانک بازرگانی ایران، تهران، ۱۳۴۶.

۹۶. قلمرو سعدی: علی دشتی، انتشارات ابن سینا، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۹.

۹۷. کشف الآیات: به کوشش گروهی از علماء، انتشارات علمی، تهران.

۹۸. کشف الاسرار: ابوالفضل میبدی، ترجم علی‌اصغر حکمت، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۳۱ - ۹.

۹۹. کمدی الهی (مقدمه): ترجمه شجاع‌الدّین شفا انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۷.

۱۰۰. کلیّات سعدی: به کوشش محمّد علی فروغی، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۳۸.

۱۰۱. کلیّات صائب: با مقدمهٔ امیری فیروزکوهی، تهران، ۱۳۳۴.

۱۰۲. گنج سخن: ذبیح‌الله صفا، انتشارات ابن سینا، تهران، ۱۳۴۱.

۱۰۳. لبابُ الألباب: محمّد عوفی، از روی چاپ براون و محمّد قزوینی، با تصحیحات و حواشی سعید نفیسی، انتشارات ابن سینا، تهران، ۱۳۴۵.

۱۰۴. مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی: بدیع‌الزّمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۷.

۱۰۵. مثنوی معنوی: به کوشش رینولدالّین نیکلسون Reynold Ellin Nicolson، انتشارات بروخیم، دفتر دوم و ششم، تهران، ۱۳۱۵.

۱۰۶. مَجْمَع الفُصحاء: رضاقلی خان هدایت، چاپ تهران.

۱۰۷. مختاراتٌ مِنْ کتابِ اللّهو و المّلاهی: ابن خرداذبه، عبیدالله بن احمد، به کوشش الأب اغناطیوس عبدةُ الخَلیفَةِ الیَسوعی، بیروت، مطبعه الکاثو لیکیة، ۱۹۶۱ میلادی

۱۰۸. مُروجُ الذّهَب: ابوالحسن علی بن حسین مسعودی، مطبعهٔ بهیه، مصر.

۱۰۹. مصیبت‌نامه: فریدالدّین عطّار، به کوشش نورانی وصال، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۳۸.

۱۱۰. مُعجم البُلدان: یاقوت حموی، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، ۱۳۳۸.

۱۱۱. اَلْمُعجَم فی مَعائیرِ الاَشعارِ العَجَم: شمس قیس رازی، تصحیح محمّد قزوینی، مقابله و تصحیح مدرّس رضوی، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۳۸.
۱۱۲. مکتب‌های ادبی اروپا: رضا سیّدحسینی، انتشارات نیل، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۷.
۱۱۳. منطقُ الطّیر: عطّار، به کوشش محمّدجواد مشکور، انتشارات کتابفروشی تهران چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۱.
۱۱۴. منظومه‌های غنایی ایران: لطف‌علی صورتگر، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۴۵.
۱۱۵. موسیقی شعر، محمّدرضا شفیعی کَدْکَنی، انتشارات آگاه، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۸.
۱۱۶. نافه (مجموعه شعر): فریدون توللّی.
۱۱۷. نَفحاتُ الاُنس: عبدالرّحمن جامی، به تصحیح و مقدمهٔ مهدی توحیدی‌پور، انتشارات محمودی، تهران، ۱۳۳۶.
۱۱۸. نقدی بر قصاید و غزلیّات عطّار (رساله): دکتر داریوش صبور، ۱۳۴۵.
۱۱۹. نقشی از حافظ: علی دشتی، انتشارات ابن سینا، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۴۲.
۱۲۰. نمونه‌های شعر آزاد: انتشارات کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۴۰.
۱۲۱. نوروزنامه: خیّام نیشابوری، انتشارات طهوری، تهران، ۱۳۴۳.
۱۲۲. هنر شاعری: ارسطو، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، انتشارات نشر اندیشه، تهران، ۱۳۳۷.
۱۲۳. یَسنا: ابراهیم‌پور داوود، جلد اوّل، بمبئی، ۱۹۳۸.
۱۲۴. یکی بود یکی نبود: جمال‌زاده، چاپ برلین، ۱۳۳۷.

فرهنگها

۱- المنجد.
۲- برهان قاطع به کوشش و تحشیهٔ محمّدمعین.
۳- بریتانیکا Britanica
۴- دائرةُ المعارف آریانا
۵- دائرةُ المعارف اسلامی Encyclopedie Islamique
۶- فرهنگ دهخدا.
۷- فرهنگ معین.
۸- لاروس بزرگ Grand Larousse Encyelopedique

۹ - لاروس کوچک Petit larousse
۱۰ - لغت فرس اسدی.
۱۱ - وِبستر Webster

آثار دیگری که از نویسندهٔ این کتاب چاپ و منتشر شده است:

- غدد پاراتیروئید و بیماریهای آن
- صدف (تذکرهٔ انتقادی سخنوران روز) جلد اول
- پنج پر (مجموعهٔ پنج داستان کوتاه)
- عریان (مجموعهٔ ده داستان کوتاه)
- تالار آینه (مجموعهٔ دوازده داستان کوتاه)
- صدف (تذکرهٔ انتقادی سخنوران روز) چاپ دوم، جلد دوم
- عشق و عرفان و تجلّی آن در شعر فارسی
- آفاق غزل فارسی چاپ اوّل

آمادهٔ چاپ:

- فغانی (آغاز شیوهٔ اصفهانی / هندی)
- پیر نیشابور (بررسی انتقادی قصاید، غزلیّات و دیگر آثار عطّار)
- ضمیر در زبان فارسی

THE HORIZONS OF PERSIAN GHAZAL

A Critical Survey of the Development of Persian Ghazal from Beginning to the Present Day

Dr. Daryush Sabour

نشر گفتار

Goftar Publishing Corp.

Tehran, 1991

تاریخ مغول ایران